

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

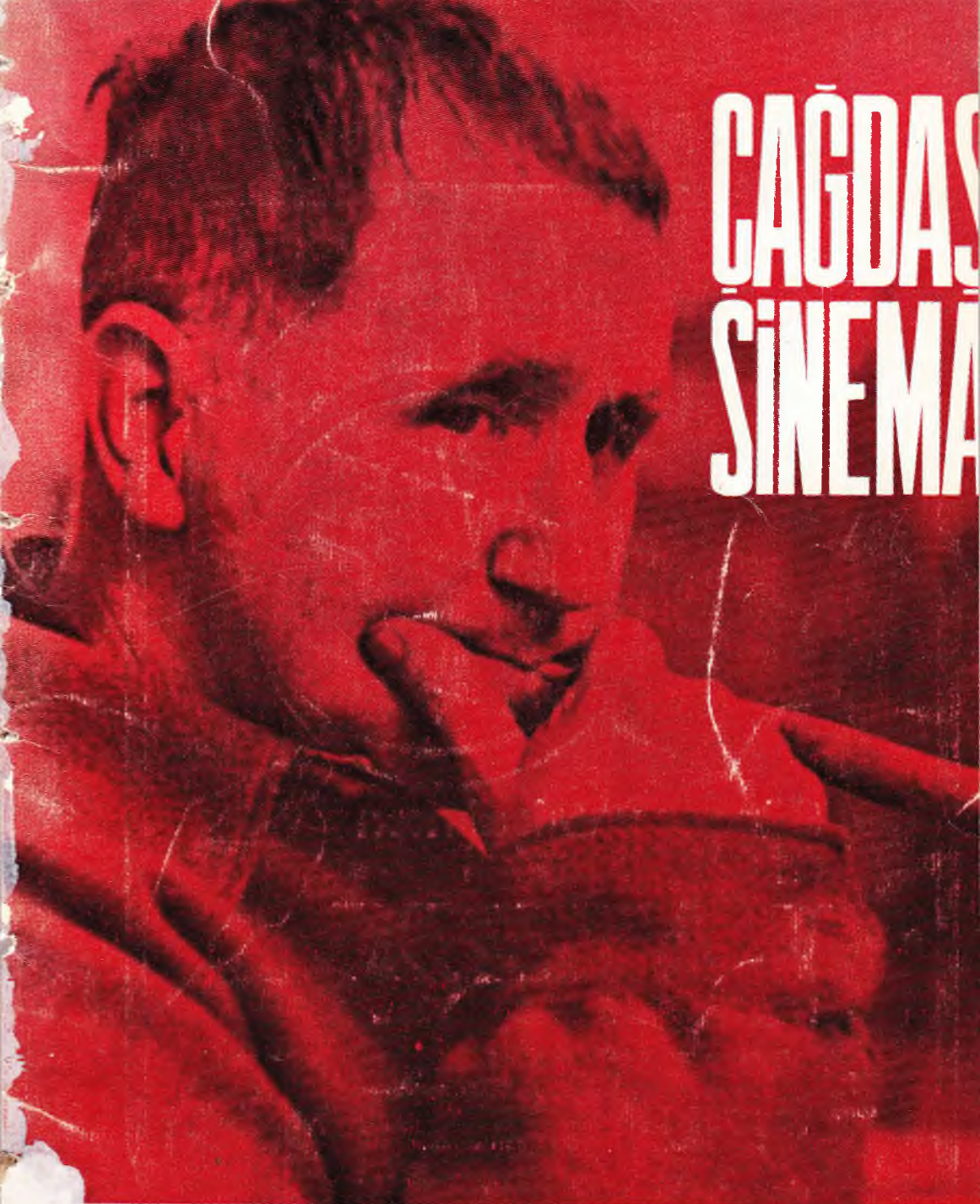
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



ÇAĞDAŞ SİNEMA

BRECHT/STRAUB/BONITZER/AYZENŞTAYN/NİZN

Bert Brecht

İçindekiler

■ çağdaş sinema'dan	2
■ sinema üstüne yazılar / b. brecht	3
■ tarih dersleri / j. m. straub d. huillet	56
■ belirtme'nin «gerçekliği» / p. bonitzer	84
■ putları yıkalım / y. barokas y. boz	89
■ ayzenştayn'la dersler / v. nizni	95
■ sinema tekniği 3 / ü. barışta	121

çağdaş sinema'dan

Çağdaş Sinema'nın hazırladığı Türk Sineması Raporu, ileri sinema çevrelerinde genellikle olumlu karşılanmış, rapor'un Türk sinemasını ekonomik, kültürel ve hukuki yönlerden inceleyen bölümü bilimsel ve doğru olarak kabul edilmiş, ancak öneriler kısmı, bazı kişilerce «ideal» bulunmamıştır. Bunların gözden kaçırıldıkları temel gerçek şudur öneriler, bugünkü koşullar ve koalisyon hükümetinin durumu ile çok sınırlı olanakları gözönünde bulundurularak yapılmıştır.

Çağdaş Sinema 3. sayısında, Brecht'e ağırlık veriyor. Sinema alanında bulanık suda balık avlananların çoğaldığı şu günlerde, Brecht'in sinema ile ilgili görüşlerini yayımlamayı bir görev sayıyoruz.

Sinema sorunlarının üretim sürecinden ve ilişkilerinden soyutlanarak incelendiği —**ele alınan konuların canlı ve olabildiğince işleyiş halinde olmaları, üretim sürecinden çıkarılmamış ya da ölmemiş bulunmaları (sözde inceleme gereksinmelerinden ötürü) büyük önem taşıyacaktır** (Brecht)— ; öğretici filmlerin yarışma dışı bırakıldığı —**öğrenmekle eğlenmek arasında pek büyük bir ayrımın varolduğu kabul edilir. Öğrenmek yararlı olabilir, ama hoş a giden yalnızca eğlenmektir... Öğrenmekle eğlenmek arasında zorunlu bir karşıtlık yoktur** (Brecht)— ; dönemini ve aşamasını tamamlamış olan Genç Sinema'nın yeniden canlandırılmak istendiği —**yeniliklere evet, eskiyi yenileştirmelere hayır** (Brecht)— bir ortamda, Brecht'in düşüncesi yolumuzu aydınlatmaktadır.

sinema üstüne yazılar

Brecht «Üç kuruşluk opera» filmini yapan şirketle mahkemelik olduktan sonra (1930), ilerici sinema düşüncesinin temel kaynaklarından biri sayılan «Üç kuruşluk opera dâvası — Toplumbilimsel deney» denemesini kaleme aldı («Araştırmalar» dergisi, Berlin, 1931).

Sinema — sanat — ideoloji — endüstri — kapital ilişkilerini büyük bir açıklıkla ortaya koyan bu denemenin üç kısa bölümünü 1. ve 2. sayılarında yayımlayan Çağdaş Sinema, bu sayısında yazının tümünü yayımlıyor

Ç. S.

Üç Kuruşluk Opera Dâvası

Toplumbilimsel Deney

Umutlarımız çelişkilerdedir

Üç Kuruşluk Opera adlı oyunun sinemaya uygulanması, bu kış, kent-soyly öğretinin (ideolojinin) günümüzdeki durumu konusunda birtakım ilginç **uyarmalar** getirdi önümüze. Resmi kurumların (Basın'ın, Sinema İşleyiminin, Yargı Kurullarının) tutumlarından soyutlandıkları zaman, bu belirtiler kafa eğitimi (kültür) dediğimiz kocaman, karmaşık kuramsal yapının küçük bir parçası olmaktan öteye geçmezler, ve kafa eğitimi ancak söz konusu karmaşık kuramsal yapı gözlemlenmişse, uygulamada, yapıtta, etkinlik içersinde gözlemlenebilir hale getirilmişse, gerçeklik tarafından sürekli olarak üretilmişse, bu gerçekliği üretmişse yargılanabilir. Sözünü ettiğimiz belirtiler —gerçeklik üzerinde etkili olanlar da olmayanlar da— bütünüyle gözden geçirildiği zaman kafa eğitiminin, zihinsel ekinin ne olduğu konusunda bir fikir edinilir. Kafa eğitimi konusunda, uygulamaya bakmaksızın, daha uzak ve genél bir görüş açısıyla söylenen her şey yeni bir belirti olmaktan öteye gideniz, bunun ilkin uygulamada sınanması gerekir.

Adalet ya da Kişilik gibi kocaman, soyut şeyleri bulundukları yerde —kimi sıradan beyin ya da ağızlarda— aramaktan titizlikle kaçınmak, bunları sıradan gerçeklik içinde izlemek, sinemayla uğraşan insanların yap-

tıkları işler de, Hukuk'a göz kulak olarak ekmek paralarını çıkaran kişilerin eylemlerinde izini sürmek gerekir. Birtakım yüce düşüncelere sahip olmak, ille de eğitilmiş bir kafa taşımak anlamına gelmez. (Bu ikisi tıpatıp birbirini örtmediğinden) kalkıp bize Adalet mi vardır yoksa birtakım yargılama kurulları mı diye sorsalar ancak yargılama kurulları, diye karşılık verebiliriz; yargılama kurullarıyla Hukuk arasında seçme yapmamız gerekse (bize ikisi birden sağlanamayacağından), yargılama kurullarını seçmek zorunda kalırdık. Şöyle ya da böyle, Adalet'ten, yalnız yargılama kurullarında varolduğu ölçüde söz edebilirdik. Oysa gerçeklik sürekli işleyiş halinde bulunduğundan, Adalet durmadan Hukuk konusunda yargılar verdiğinden, Basın yorulmak bilmeksizin kamuoyunun arzularını dile getirdiği ya da ona biçim verdiğinden, İşleyim habire sanat ürettiğinden ve hiç bir şey duramadığından, saydığımız alanlardaki belirtiler öyle hemencecik yokalanmaz bunları yakalayabilmek için edilgin (pasif), «nesnel ve çıkar gözetmeyen» bir hayranlıkla seyretmeyi bir yana bırakıp başka yöntemler kullanmak gerekir. Biz de ilkerki sayfalarda işte bu «nesnel» falan filân olmayan, «toplumbilimsel deney» adını vereceğimiz yöntemi gözler önüne seriyoruz. Pek az hazırlıkla ve pek az kişiye (ki bunlar da yeterince uzman değillerdi) yapıldığından kendi başına çok yetersiz kalan bu deneyi bütünüyle kullanmaya girişmeyeceğiz. Basın, Yargılama Kurulları vb. önemli kurumların ele alındığı bu gibi deneylerde, yöntemli bir tasarıya göre çalışan, herkesin görmesi gereken şeyi daha iyi göstermek üzere işi bölüştüren bir dernek gereklidir. Ayrıca, bireysel çalışma yapan yazarların durumu da günden güne daha büyük bir sorun haline gelmektedir.

I

Dâva

Geçen yaz, yayıncımızla, **Üç, Kuruşluk Opera**'nın sinemaya uygulanması konusunda bir sözleşme imzalarken, bunu hem bir para kazanma, hem de bir film çevirme fırsatı diye gördük. Sinema ortaklığı filmi bizim tasarılarımıza göre çevirmeyi; ve film öyküsünün alacağı son biçim üzerinde çalışmamızı kabul ediyordu. Yalnız, kısa bir süre sonra ortaya çıktığı üzere, ortaklık sözleşmenin bu maddesindeki genişliği ve gerçek derinliği bütünüyle değerlendirememişti. Film öyküsü taslağının bizim tarafımızdan hazırlandığını öğrenince, müthiş bir düş kırıklığına uğradı. Böylece, gittikçe artan bir üzüntüyle, bizi bu işten vazgeçirmek için yeniden kasaya el atmak zorunda kaldığını gördü. Ama biz, bütün tahminlerin tersine, para önerilerine direndik ve dört elle işimize sarıldık. Ortaklık bunun üzerine öfkелendi; incir çekirdeğini dolduramaz nedenlerle, sözleşmenin hiç değilse canını sıkan maddelerini geçersiz saydı ve filmi bizsiz çekmeye.



UÇ KURUŞLUK OPERA (G. W. Pabst, 1930)



üstelik de elden geldiğince tecimsel (ticarî) kılmaya hazırlandı. Dolayısıyla, bu dâvayı yargılama kurullarına götürmek zorunda kaldık.

Yazarın niyet ve deyişini korumak üzere, sözleşmeye şöyle bir madde eklenmişti :

«Yapımcılar, film öyküsüne son biçiminin verilmesine yazarların da katılmasını ve filmin çekimi sırasında hazır bulunmalarını kabul etmiştir.

«Yeni bir müziğin bestelenmesi ve eldekilerin uyarlanması işini ancak besteci Kurt Weill üzerine alabilir, yapımcılar bunun için kendisine ayrıca para vereceklerdir. Aynı biçimde, gerek yeni şarkıların metinleri, gerekse eski şarkılarda yapılacak değişiklikler ancak, film öyküsünün alacağı son duruma da katılacak Bert Brecht tarafından yazılabilir. Yapımcılar yazar Brecht'e bu iş için ayrı bir ücret ödeyeceklerdir.»

Bu maddeler, özel sözleşmelerle tamamlanmıştı

«a) Bay Brecht film öyküsüne temel olacak metni yazacaktır. Nero - Film A.O. bu iş için kendisine iki yardımcı verecektir, Bay Neher ile Bay Dudow. Filmin içerik ve deyiş yönünden **Üç Kuruşluk Opera**'ya uygunluğunu, Bay Brecht'in de onayını alarak, Bay Lania denetleyecek ve sağlayacak, ayrıca Bay Vayda'nın yardımıyla film öyküsünün son biçimini kaleme alacaktır.

«b) Konuşmaları Bay Brecht yazacaktır.

«c) Bay Brecht, eğer bunlar öykünün özünü değiştirmeyecek ve uygulanabilecek nitelikte olarsa, son taslakta değişiklik yaptırabilecektir.

«d) Bay Brecht bugünden Bay Lania'ya film öyküsünün aşağı yukarı üçte birini verecektir. Bu ayın 12'sinden önce ikinci, 15'inden önce de üçüncü bölümü teslim etmeye söz vermiştir. Kendi evinde, ama Alman sınırları içinde çalışacaktır.»

Bu programın uygulanabilmesi için, Lania'nın temel metnin ana çizgilerini **ağızdan** alması, sonra gidip Brecht'in evinde taslağı görmesi kararlaştırıldı. Görüldüğü gibi, yazar öyle bir çalışma düzenlemişti ki, film öyküsü son biçimini aldıktan sonra ortaklık herhangi bir değişiklik yapma arzusu duyamayacaktı. Oysa, Brecht temel metni Lania'ya verdiği, ve be-riki bunu götürüp ortaklığa sunduğu, bundan böyle öyküyü ancak sözleşmede öngörüldüğü gibi, yani Brecht'in onayıyla kaleme alabileceğini söylediği zaman, ortaklık Brecht'i sözleşmeye uymamakla suçladı, temel metni Lania'ya sonradan bir kez daha üzerinde çalışmak (yani onunla son bir kez tartışmak) üzere teslim etmesi gerektiğini öne sürdü. Yargılama kurulu da bu görüşü benimsedi ve şu yargıya vardı

«Dâvacı, temel metin konusunda bir fikir vererek, dâvalıya temsilcileri aracılığıyla işine yaramayacak bölümleri film öyküsünden çıkarabil-

me olanağı bırakmalıdır. Ortak çalışma konusundaki istekleri belli bir sınırı aştığı, özellikle de aşırı harcama ya da sıkıdenetim (sansür) korkusu gibi nesnel nedenlere dayanmadığı zaman dâvalı sözleşmeyi çiğnemiş olur.»

Ortaklık, sözleşmede temel metin üzerinde hiç bir ortakgüdüm hakkı istememişti, ama yargılama kurulu bu hakkı ona verdi. Yargılama kurulu, sözleşmede saptananları bir kalemde çizip atarak «dâvacının iyiniyetie onaylamaktan başka bir şey yapamayacağı değişiklikleri kabul edilebilir» ilân ediverdi.

«Bir tiyatro oyununun sinemaya uygulanması, özgün yapıta oranla bir-takım önemli değişikliklerin yapılmasını gerektirir.»

«Ayrıca, oyun yazarının değiştirme hakkı da, herkesçe bilinen bir kural uyarınca, sinema uyarlaması derin değişiklikleri gerektirdiği için, sınırlıdır. Bu yüzden 9. paragrafın yasal temeli —ki bu paragraf yapıtın özüne dokunan ve niyetini değiştiren değişiklikleri geçerli saymamaktadır—, bir tiyatro oyununun sinemaya uyarlanmasında değer taşımaz, çünkü gerçekte, filmin kusurlarından oyun yazarı değil, film öyküsünü yazan kişi sorumlu tutulmaktadır. Yine bu nedenle, oyun yazarı, uyarlama hakkını verdikten sonra, tam bir iyiniyetie yapıtında elle tutulur değişikliklerin yapılmasına razı olması gerekir.»

Yargılama kurulu Brecht'in açtığı dâvayı reddetti.

Kurul, başlıca red nedeni olarak, Brecht'in yargıçlar önünde, kendisine danışılmadan yapılan değişiklikleri kabul etme önerisine hayır demesini gösterdi.

«Her ne olursa olsun, dâvalı artık bu sözleşmeyle bağlı değildir, çünkü dâvacı yargılama kuruluna dâvalıya herhangi bir yasal bağlanma tanımaksızın temel metni teslim etmiştir, beri yandansa ortakgüdüm hakkını gerçekten kullanmaya yanaşmamaktadır.

«Yargılama kurulunun kendisine, film öyküsüne yönelttiği suçlamaları ayrıntılarıyla açıklaması, ya da, öne sürdüğü gibi bu öyküyü tanımaması doğru olsa bile, kurulca düzenlenen bir yerde, yönelttiği eleştirileri göstermesi için yapılan sayısız çağrılara, dâvacı, kendisinin uygulamadığı bir film öyküsünden yola çıkarak dâvalının hiç bir çalışmasının kefilliğini yüklenmeyeceğini bildirmiştir.

«Yargılama kurulu, son taslakla temel metnin karşılaştırılmasından sonra, dâvacı tarafından kabul edilen Lania'nın hazırladığı taslakla daha sonraki bir sürü sahnenin yalnız sinema sanatının gerektirdiği değişiklikler yapılarak oyunun kendisinden alındığı kanısına vardığından, dâvacının özellikle olumsuz görüş açısını iki yanı da bağlayan sözleşmenin maddelerine

uygun bulmamıştır. Dâvalı, dâvalının ortaktyönetim hakkını gerçekten kullanmamaya devam etmesi karşısında, filmi onsuz gerçekleştirme hakkına sahip olmaktadır.»

«Bundan ötürü, dâvalının sözleşmeden vazgeçtiğini söylemesinden sonra bile, dâvacının ortak çalışmaya devam etmek niyetinde olduğunu söylemesi yeterli değildi; dâvacının temel metni vermeye yanaşmaması kesin bir biçimde saptanmadığından, söz konusu sözleşmeden vazgeçme o çağda henüz doğrulanmamıştı.»

Bununla birlikte, böylesine eksiksiz bir yengiden ürken ortaklık, anlaşma uyarınca yazara uyarılama haklarını verdiği gibi, dâva harcamalarını da ödemiştir; yargıçların görüşüne duyulan güvensizliği dile getiren, bir celsede verilen yargıyı doğrular nitelikte gözükmeyen korkunç bir davranıştı bu!

Basının tutumu aşağıdaki alıntılardan çıkmaktadır.

Hukuktur Söz Konusu Olan.

Filmin yazarı araç - gereç sağlayan biri midir yoksa eşit haklara sahip bir öğretici mü? (**Magdeburgische Zeitung**).

Şimdiye dek sözleşme yoluyla bir sinema ortaklığından böyle güvenceler elde etmiş bir tek yazar görülmemiştir. (**Berliner Zeitung am Mittag**).

Verilen yargı ne olursa olsun bugün artık şurası açıkça ortaya çıkmıştır ki, aydınların çalışmasını değiştirmeye, sağa sola çekiltirmeye ya da tersine çevirmeye, hangi nedenle olursa olsun ve dünyanın altınını verse de, kimsenin hakkı yoktur. Yazılı hukukun eski bir kuralıdır bu insanın üretici çalışması, yaratıcı yapıtı olduğu gibi kalmalıdır (**Neue Berliner 12 Uhr Zeitung**).

Yargılama kurulları aracılığıyla, —üçkâğıtçıların dışında— yönetmenlerle film yapımcıları düzeltelim derken bir oyunu bozmaya hakları olmadığının saptanmasına sevinmek gerekir. Çünkü, her şeye karşın (...) şiirin önceliğini (...) korumak gerekir. (**Deutsche Allgemeine Zeitung**).

Şimdi artık ne sanat yapıtlarında ne de bunların alınıp satılmasında utanma sıkılma, ilke diye bir şey kaldı. Kimse yapıta güvenmiyor, en küçük bir titizlik göstermiyor. Ya yönetmen kendini göstermeye can atıyor, ya da karşılıklı hoşnutsuzluk doğuyor. (...) Bu anlamda, Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera** işinde araya girişi, çok yerinde olduğunu kabul etmemiz gereken bir uyarmadır (**Kölnische Zeitung**).

Kaç Patladı Bu İş?

Uyuşmazlığın fiyatıyla ilgili tartışmalar sırasında şöyle bir konuşma geçti B. Frankfurter: «Bütün haklarınızı bize bırakmanız için yirmi beş

bin mark veriyorum size, kabul ediyor musunuz, etmiyorsanız herkesi bu dertten kurtarmak için ne istiyorsunuz?» — Bert Brecht «İşin maddi yanı değil ki önemli olan!» (**Berliner Börsen - Courier**).

Ozanın Hakları.

Duruşma boyunca **uzlaşmak üzere karşı tarafın kendisine önerdiği yirmi beş bin markı reddettiği** için Bert Brecht'e hepimiz teşekkür borçluyuz. Brecht, bu dâvada kendisi için en önemli şeyin hakkının ne olduğunu anlamak olduğunu belirtmiştir. (**Neue Berliner 12 Uhr Zeitung**).

Satın alamıyorlar : peki ne çaldı bu adam?

Yargılama kurulu başkanının önerisiyle, önce, bir kez daha, Bercht'e yöneltilen aşırma suçlamasına değinildi (...)

Savcı B. Fischer, **Üç Kuruşluk Opera**'nın özgün bir yapıt olmadığını açıklıyor. Dediğine göre, Brecht, Villon'un Ammer tarafından çevrilmiş şiirlerini, deyişini bile bozmadan kullanmış oyununda.

Bu konuda fikri sorulan Brecht, bütün o yazarlık hakkı öykülerinin Orta Çağ'dan kalma, modası geçmiş şeyler olduklarını söyledi. (...)

Brecht, yapıtın mülkiyetini ve mülkiyet haklarını tartışmaktan kaçındı. O, bu yapıt üstündeki mülkiyet hakkını, bir dâvacı olarak, salt hukuk açısından savunmaktaydı; ayrıca yapıtı, aktardığı halkın malı saymaktaydı; ona göre, bu dâvada ortaya çıkan soru şuydu «İşleyim (sanayi), sanat yapıtlarını dilediği gibi kullanabilir mi, kullanamaz mı?» (**Neue Zeit des Westens**).

Gerçeklikler Dünyası.

B. Frankfurter'in sözleri özellikle hukuk açısından ilginç oldu. Ona göre, bu dâvada karşımızda, gerçeklikler dünyasına küt diye çarpan bir sanatçı vardı; Brecht para karşılığı **Üç Kuruşluk Opera**'nın sinemaya uyarlanmasını Nero - Film'e bıraktığından, sonradan ortaklığın bu hakları şöyle ya da böyle kullanması kendisini hiç mi hiç ilgilendirmiyordu. Filmi ister şimdi, ister yirmi yıl sonra çekerdi. Gönlüne göre yeni bir film öyküsü yazdırabilir, Brecht de ağzını açıp tek lâf edemezdi.

Pek çok konuşma ve savunma geçti bu dâvada, bir sürü yazar hukukçuların sözlerini büyük bir dikkatle izlemekteydi (**Berliner Tageblatt**).

Bir Yalanlama.

Üç Kuruşluk Opera'dan yapılan bu sesli filmle ilgili dâva boyunca güçler arasındaki ilinti şöyleydi bir yanda filme yatırılan sekiz yüz bin mark, öte yandaysa seyircinin yasal hakları. İlk bakışta davranışları ne denli çocukça gözükürse gözüksün, yazarlar dâva açmakla topluluk kar-

şısında bir bağlanmaya girmektedirler, çünkü halkın ve sanatın yasal haklarını bir tek onlar kurtarabilir. Yargılama kurulu söz konusu sekiz yüz bin markın üstüne sünger çekemez elbet; ama beri yanda da, ilk bakışta alışılmamış gibi dursalar bile, yapılan sözleşmelere saygı gösterilmesini sağlayacak, parayla ölçülemeyen güvence vardır (**Berliner Zeitung am Montag**).

Aklın da söyleyecek iki çift lâfı vardır.

Şöyle ya da böyle, harcamalar şimdiden sekiz yüz bin marka ulaşmıştır, dolayısıyla filmin yasaklanması **önemli sonuçlar** doğurabilir. Öte yandan, bugün **Üç Kuruşluk Opera**'yı, yaratıcısının kesin niyetlerine uygun olarak, şimdiki halinde değiştirebilmek için —savunma avukatının da belirttiği gibi— bu sekiz yüz bin markın gözden çıkarılması gerekir. Bir yanda sekiz yüz bin mark var, öte yandaysa sırf yapıtının taşıdığı anlam için savaşılan bir sanatçı bu dâva sonunda varılacak yargı, belki de günün birinde tarihsel belge olacaktır (**Der Film**).

Çok İnce, ama önemli ayrılıklar.

Filmi çeviren ortaklık, Brecht'in bu filmde bir siyasal kavga vermek istediğini öne sürmekte.

Yazarın takındığı tavırlar göz önünde bulundurulursa, gerçekten de doğrudur bu söz.

Tiyatroda, bu, bir yazarın en doğal hakkıdır. Ama sinemada, ciddi bir tecimsel tehlikeyi göze almadan, böylesine özel birtakım karışıklıklar yaratmaktan kaçınmalıdırlar, çünkü böyle karmaşık durumlarda % 90 edebiyatçılar haksız çıkmaktadır.

Sinemayla uğraşsal ya da tecimsel ilişki kuranlar, bir işleyim koluna seslendiklerini, belli bir kâğıda para yatıran kişilerle ilişki kurduklarını gözden irak tutmamalıdırlar; söz konusu kişiler, daha sonra, yatırdıkları parayı yitirmemek istiyorlarsa bir sürü sinema salonunda başarıya ulaşmak zorundadırlar.

Sinema, derin felsefi düşünceleri anlamayan, anlamaya da niyeti olmayan geniş bir seyirci kitlesine seslenmektedir.

Durum bu olduğuna göre, yargılama kurulunun kuşkuya yer bırakmayacak biçimde sinema işleyiminin yanında yer alacağını ummak gerekir.

Kimi kötü diller, bunun bir yazın değil, para sorunu olduğunu söylemekte.

Şöyle ya da böyle, kendi alanlarında son derece yetenekli bu beylere iyice anlatmak gerekir ki, «Romancılar Kahvesi» çevresinde kullanılan deyimle, bu işten de «Parsayı» vurarak çıkamayacaklardır (**Kinematograph**).

Burada birtakım dünya görüşleri değil, **çıkarlar** çatışmaktadır.

Ayrıca şurası çok açık ki, alabildiğine ünlenmiş bir Ben uğruna, de-yişsel çıkarlar adına girilmiş bir kavga bu, yoksa düşünce kavgası değil. Ancak, söz konusu Ben ululaması, çok kolay anlaşılan bir tecimsel çıkar-la çelişmektedir.

Güzelduyusal (estetik) hiçlikçilik, uluslararası büyük sermayeye kar-şı Don Kişot'ca bir savaş vermektedir. **Bencillik bencillikle çatışmaktadır.** Bize ne bundan? (**Täglische Rundschau**).

Şurası kesinlikle ortaya çıkmış durumda yapıtına duyduğu saygıde-ğer saygıyla, onun sinemaya uyarlanmasını yasaklamak şöyle dursun, tam tersine bile bile izin veren, Bay Brecht'in kendisidir. Çocuklarını, Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera'yı** sevdiği gibi seven kişilerin, belki de onları sinema-ya uyarlama tehlikesine atmamaları gerekirdi (**Vossische Zeitung**).

Yapıtlarının ilke olarak beyaz perdeye aktarılmasına karşı çıkan ya-zarı saygıyla selâmlarız (Nero - Film ortaklığının avukatı Bay Frankfurter'in **Frankfurter Zeitung**'da çıkan yazısından).

Sözün kısısı...

Sözün kısısı, araya birtakım gürültüler koparsa da, Alman sinema-sının evrim içinde olduğu görülüyor... (**Berliner Tageblatt**).

Bütün bunların dışında, bizi desteklemeyen, ama aslında daha başın-dan benimseyip açmamamız gereken son derece aşağılık maddi ne-denlerden ötürü vazgeçtiğimiz bu düşünsel dâvayı kapatmamızı onayla-mayan birtakım gazetecilerin sesleri işitildi. Dolayısıyla, giriştiğimiz dene-yin niteliği konusunda kimse yanılgıya düşmesin diye, bu sorunu ele al-mayı doğru bulduk.

Üç Kuruşluk Opera dâvasının «parasal» yanı.

Üç Kuruşluk Opera'yı sinemaya uyarlayan ortaklık kendisiyle iş ilişki-sinde bulunan birtakım muhabirler aracılığıyla, bizim dâvanın parasal ya-nını ön plana çıkarmayı başardı. Bu ülkede, şu büyük sermaye çağında, özellikle ülkücülerin benimsediği bir alışkı, parayla ilgili sorunlardan kü-çümseyerek söz edilmesini istiyor. Şunu belirtiyim ki, (para için açmadı-ğım) dâvanın başından beri, avukatlarıma tek kuruşumu bile sektirmeme-leri gerektiğini söyledim. Pek çok param yok ve dileyen herkese kanıtla-yabileceğim üzere, büyük ölçüde hemen hiç bir şey getirmeyen çalışmamı (**Evet Diyen Kişi, Karar, Aynı Görüşte Olmanın Önemi, Baden - Baden Üs-tüne Öğretici Oyun, Kentte Oturanlar İçin Elkitabı, Bay Keuner'in Başına Gelenler, vb.**) büyük yatırım ortaklıklarına karşı koruyabilmek için, elimde başka bir araç yoktur. Ayrıca, bütün ısrarlarına karşın, ülkücülüğe vurgun,

elimdekini belli bir ölköye yatırmamı isteyen kimi gazetecileri yıldırıama izin veriyor bu para.

Geçen yaz, Nero Film ortaklığı, ödediğı ücrete bakarak **Üç Kuruşluk Opera**'yı dilediğı gibi kullanabileceğı sonucuna vardığı ve sözleşmenin bütün olanaklarını ortadan kaldırdığı zaman, kimi iktisadi sakıncalara karşın, bu dâvayı yargılama kurulları önüne çıkararak yapılan işi onayladığını göstermek istedim. Bu dâvanın amacı, elde birtakım güvenceler taşıyan bir sözleşme bulunsa da, sinema işleyimiyle işbirliği yapılamayacağını kanıtlamak'ı. Bu amaca ulaşıldı — ben dâvayı yitirince. Bu dâva, görmesini bilenlere, sinema işleyiminin kusurlarını ve hukuk biliminin eksikliklerini açıkça gösterdi. Böyle bir girişim filmin piyasaya çıkarılmasını önleyebilseydi, daha başka yargı kurallarına başvurmak için bir anlam taşırdı. Avukatlarım bunun olanaksızlığını, ya da «kendi başına hakkı» mızın değil, «para» mızın bulunması gerektiğini anlattılar. Örneğin, Yargıtay'ın vereceğı —aslında elde edilmesi olanaksız— olumlu yargı, zaten piyasaya sürölmüş bulunan filmi etkilemeyecekti; bu durumda, bir yazarın hakkının, yargılama kurulu tarafından sözleşme maddelerine uymadığı saptanmış bir filmin piyasaya sürölmesini önlemeye yetmediğini kanıtlayacaktı, o kadar. İşte bu yüzden, söz konusu dâvayı, türebilimsel (hukukî) durumu (bu durum gerçekliğı yansıttığı oranda) açıklığa kavuşturarak görevini yerine getirdiğı an kestim...

Genel çıkarı doğrudan doğruya ilgilendirdiğı halde, herkesin sırt çevirdiğı bu tehlikeli dâvayı bin bir güçlölkle onurlu bir sonuca ulaştırdığım zaman, o ana dek çatışmaya karışmayan, ama birdenbire işi «nesnel açıdan» görmeye başlayan bir sürü insanın görüşünü açıkladığı göröldü. Bunun için, tam piyasaya sürölürken, gidip yalnız sekiz yüz bin marklık filmin avukatından bilgi aldılar ve «halkın yararına», büyük uzman Karl Kraus'un «büyük yaygara» adını verdiğı güröltüyü kopardılar. Yöntemleri, dâvayı kazandıktan sonra parayla ağızını kapatmış olsaydım yapabilecekleri yorumları, **yitirilmiş** bir dâvanın kılgısal gerçekliğine, böyle bir uzlaşmanın **yokluğu**'na ve **verilmiş herhangi bir ağızını kapama sözünün yokluğu**'na bağlamaktı. Gerçekten de, sinema ortaklığı açık ya da gizli para önerileriyle beni susturmayı başaramadığı gibi, filmin bence acınası bir üçkâğıtçılık örneğı, **Üç Kuruşluk Opera**'nın utanç verici bir bozulması olduğunu söylememi de engelleyemedi. Ortaklık, benden yönerge almadan, filmi oyunun yarısı kadar bile değerli kılamadı. Hattâ —parasal yönden de biz kârlı çıktık— beni haklarımdan yoksun bırakmayı da, dâva harcamaları uçurumuna yuvarlamayı da beceremedi. Daha önce kendimi satmadığım gibi, bundan sonra da parayla elde edilebileceğıme kimseyi inandıramayacaktır para aldıysam, bunun karşı yana sağladığı yarar nerde? Ortaklık, ancak, bugünkü türebilimsel durumu aydınlatmama yardım ede-

cek bir yargıyla söz konusu filmi piyasaya sürmeyi başardı... (Brecht, *Der Schweinwerfer*).

II

Kurgusal (spéculative) girişimden deneysel girişime

Bu dâvada, bizim durumumuzda, daha başından birtakım çelişkiler vardı ancak özel mülkiyet hakkı olarak sahip bulunduğumuz haklarımızı, başvururken, Hukuk'un dağıtıldığı yer olarak tanımaya yanaşmadığımız bir yargılama kurulu önünde savunmak zorundaydık. Ayrıca, kısa bir süre sonra, bu yolla bile hakkımızı alamayacağımızı anladık.

Kamuoyu, haklarımızı korumamızı isteyebilirdi. Kamuoyu karşısında, çalışmalarımızın aydınlatıcı konumlarını, bu çalışmaların her biçiminde takındığımız eleştirel tutumu korumaya söz vermiştik. Gerçekte, kamuoyu nicedir böyle bir istekte bulunmaz olmuştu. Tam tersine, yazarlara, para karşılığında, yapıtlarının bütün kötü kopyalarını kabul etme hakkını seve seve veriyordu. Ama bizler, Kral düşmanları, kraldan çok kralcı olmak zorundaydık. Kamuoyuna, nicedir kendi başına istemez olduğu, ama dile getirmekle yükümlü bulunduğu bir gerekliliği sunmak ödevimizdi. Dâvamızın kurgusal niteliği, toplumun konumlarının (basının, sinemanın, yargı kurumlarının bulundukları yerin) tablosunu çizme olanakları karşısında tez elden silindi, başka durum ve koşullarda biraraya getirmek son derece güç olan güçlerin de katılmasıyla bir deneye girişme olanağı belirdi. Böyle kısa sürede aşılacak zihinsel kurgu, hakkımızı kullanarak, filmin üretiminde yararlanılan araçlara el koymaktı. Gerçekten de, sözleşmeye dayanarak, buna hakkımız vardı. Ama sözleşmeler dönemi çok gerilerde kalmıştı. Sözleşmeler, barbarlık çağında kutsallaştırılmıştı. Bu çağın gerilerde kaldığını bilmemek için yüzyıllarca uyumuş olmak gerekirdi. Şimdi artık toplumsal makina, ayarlamaları kendi başına yapacak kadar deneyden geçmişti. Doğada sözleşme var mı? Doğanın sözleşmeye gereksinimi var mı? Büyük iktisadi çıkarlar doğal olayların şiddetiyle ortaya çıkar, ve hâlâ sözleşme diye bir şey varsa —yani elde edilen kârlar paylaşılacaksa—, bunların geçerliliği ancak iktisadi ölçülerle değerlendirilmelidir. Karşımızdaki güçlerin denge oyununu gözlemek ve göstermek, bir film çevirmekten çok daha ilginçti. Bu oyunda görülecek ve gösterilecek bir sürü şey vardı. Bu dâva ya karışık kurumların tutumlarında belli bir kararsızlık göze çarpıyordu, özellikle basın ve adalet aygıtının tutumlarında; bu iki kurum çocukluklarında aldıkları eğitimin etkisindeydiler ve gerçekliklerin mantığına boyun eğerken çok sevimli bir utanç duyuyorlardı. Öğretmenler aynı zamanda öğrenciydiler. Burada, eski bir hukuk duygusu çizgisinde, en yararlı, hâlâ vazgeçemeyeceğimiz birtakım toplumsal önyargıların bağlı bulunduğu bir belirtirler dizisi vardır. Sinema gibi en çağcıl kurumlar, kendilerine önemsiz

gibi gözüken yan alanlarda bazı sorumluluklar yüklenmeye can atmakta, kendilerinin de, başka alanlarda olsa bile, ahlâka benzer bir şeye uymak zorunda kaldıklarını unutup, karman çorman yollara başvurumaktadırlar. Söz konusu ahlâkı zedelemekten kendilerine bir yer yapmaları gerek. Çetin iş doğrusu!

Adalet'in aklın sesini dinleyebilmek için yapmak zorunda kalacağı girişimleri hiçe indirgemek bize düşmemeliydi. Düşeni düşmeye bırakmak gerekliydi, ama bu süreci, yeterince hızlı ve halka açık bir biçimde geçmesini sağlayarak, açık seçik yakalanmasına olanak hazırlanmalıydı. Söz konusu dâvada adaleti sağlama arzusundan yüzde yüz ayrılan haklı çıkma arzusundan kesinlikle sıyrılmamız gerekliydi. Bu hakkı olduğu gibi almak (satınalmak), ve doğrulanmasına ya da suya düşmesine dek ardına düşmek zorundaydık. Dâvanın gerçekliğin bir kopyası olması, bu gerçekliği insanlara yeniden öğretmesi gerekliydi. Dâva içinde gerçekliği yeniden kurmak gerekliydi.

Bunun için elimizde son derece uygun araçlar vardı, ama onları ancak belli bir ölçüde ve belli bir süre kullanabilirdik. Avukatlarımıza olabilirdiğince tutumlu davranmalarını salık verdik, çünkü para bizim için şunun ya da bunun koruyucu kanatları altına girmeden çalışabilme olanağı demekti, ve yargılama kurullarına işleyimcilerden daha çok güvenmiyorduk. Kaybımız on beş bin marka çıkabilirdi. Gerçekliklerin mantığının yengiye ulaşması zaman alırdı. Üçüncü değil de birinci dâvayı yitirmek çok daha iyiydi, birinciyi yitirdikten sonra vardığımız yargıyı işte bu etkiledi. İlk dâvada kazansak son derece kötü bir duruma düşerdik (nitekim Weill öyle oldu), çünkü o zaman onulmaz parasızlığımız, üçüncü başvuruda nasıl olsa yitireceğimiz bu dâvanın gerçek türesel durumunu açıkça göstermemizi engelleyecekti. Yargılama kurulunun elimizde bulunmayan bir güvence akçasına karşılık piyasaya sürülmesini yasakladığı anda film piyasaya çıkacaktı. Üçüncü dâvada kazanılan bir yengi, sinema işleyiminin yaptığı haksızlık açıkça ortaya konsa bile, hafif bir onarımla işi atlatacağını gösterecekti. Ama hukuk olduğu gibi kalacaktı. Bizim yanılığımızdan. Talih bizi korudu, yoksa, sayemizde, sermayeci düzende bile adlarına lâıyk yargıçlar bulunduğu ortaya çıkacaktı. İlk başvuruda dâvayı yitirip işten çekilince, giriştiğimiz toplumbilimsel deneyden salt parasal nedenlerle vazgeçmiyorduk (üç aşamalı bir dâvayla çok daha geniş ve köklü bir sonuç elde edebilirdik), asıl neden, sağlanan sonuçların artık değiştirilemeyeceğiydi. O ana dek ortaya çıkan görüşler, ilerde kendilerine eklenecek daha başka görüşlerle değerini yitirmeyecekti. Şu ya da bu yargıcın daha eski görüşler ortaya atıp atmayacağını bilmenin pek önemi yoktu böyle bir şeyi ancak, hukuk anlayışının **uygulamada** hiç bir sonuç doğuramayacağını (örneksel filmin yokedilmeceyeceğinin) anlaşılması pahasına başarabilirdi. Üçüncü dâvayı beklemek zorunda kalmayışımıza, birincinin umduğumuzu

verip bizi haklı çıkarmasına (bize düşen görev de bunu gerçekleştirmektir) bakıp sevinmek gerekiyordu. Elimizdeki para, gerçekliklerin ta dibine inecek kadar beklemeye izin vermeyecekti. Dolayısıyla, dâva, daha birinci aşamada tam bir toplumbilimsel deney haline gelmişti. Başlangıçta bizim için, salt bir deney değildi, ama sonradan deney olarak yürüttük, başka türlü de yapamazdık zaten. Eğer bu dâvayı **kesin** bir şey elde etmek —örneğin filmin yasaklanması— ya da **kesin** bir şeyin anlaşılmasını sağlamak —örneğin adaletin hapi yuttuğunun— üzere yürütmeseydik, bu yönde doyurucu bir şey yaratmayacaktı; böyle bir dâva, başından sonuna, kazanmaya ya da yitirmeye uğraşarak götürülmezdi o zaman hiç bir sonuç vermezdi. Ona güvenmek ve yalnızca, bugün tinsel (manevi) şeylerin özdexsel (maddi) nesnelere dönüşmesine getireceği aydınlığa yatırım yapmak gerekliydi. Başka bir deyişle, toplumumuzdaki köklü karşıtlıklara güvenmek gerekiyordu. Yargılama kurullarının bizi haksız çıkaracağını mutlak bir kesinlikle önceden kestiremezdik; hiç bir şey bu **öncel** yargıdan daha köpeksi olamazdı. Biz yalnız, haklı çıkarılsak bile, bunun ancak yasalarımızın atadan kalmalığını ortaya vuracağından emindik. Ve bu durumda, yani dâvayı kazansak, ve birkaç milyona patlayan film gidip bir mübaşirin sobasında can verse bile (hem de, yazarın biri tinsel mülkiyetine sahip çıktığı için), kamuoyundan müthiş uğultular gelir, tıpkı yargılama kurulları gibi, sanatçıların da yeryüzündeki nesnelere karşı kayıtsız kalmaları gerekliliği kanıtlanırdı; halkın alkışlarından yüreklenen sinema, bundan böyle ırzına geçemeyeceğine göre, filmlerde sanatın şu ya da bu türünü kullanmaktan vazgeçerdi (*). Gazeteler hep bir ağızdan bize işi daha «fazla iler» götürmeme, filmin piyasaya sürülmesine izin verme konusunda yalvarmaya girişecekti, çünkü adalet yerini bulmuş olacaktı, hatta istediğimiz zarar ziyan ödentisini karşılamaya hazır olduklarını söyleyeceklerdi. Yargılama kurulu bizi haksız bulan bir yargıya vardığında, yasaların esnekliğini kanıtladı, gerçekliğe hakkını verdi, yeryüzündeki şeylerle ilgilendiğini, (ancak mal sahipleri için kutsal sayılabilen) mülkiyetle («organsal» birliklerinin birer birer yıkılması gereken) sanata ilişkin bütün kentsoylu belirtilerin kaçınılmaz çöküşünü gösterdi.

Bu dâvayı, belli sayıda belirtiyi işbaşında görme ereğiyle bir toplumbilimsel deney olarak düzenlemek gerekiyordu. İşte bu yüzden, kamuoyu karşısında, bu durum ve koşullarda adaletin yerini bulup bulmayacağını ortaya çıkarma kaygımızı açığa vurarak, bir milyon markla savaşmakta oluşumuz üzerine ısrarla durduk. Bunun için, Sermaye gücünü açıkça gös-

(*) *Yargılama kurulları, yürürlükteki hukuk uyarınca, özgün fikri veren yazarın filmin yönetiminde söz sahibi olduğunu kabul etseydiler, yazarların kendilerine kötülük etmiş olurlardı: şu anda, sinema için değiştirilip uyarlansa bile yapımcılar onlara akıl danışmakta, yardım istemektedir; öbür türlü olunca, yapımcılar, sözleşmeye konacak açık bir maddeyle, yazarları her türlü işbirliğinden uzak tutarlardı (B. Frankfurter, Frankfurter Zeitung).*

terdiği zaman kentsoylu sınıfın duyduğu o garip utanma kalıntısını deşele-yip kullandık. Bu sekiz yüz bin mark çok güçlüdür, bundan kimsenin kuş-kusu yok, diyorduk, öylesine güçlüdür ki, beceremeyeceği tek bir şey var-dır ortaya çıkıp güçlü olduğunu haykırmamızı önlemek. Yargılama kurul-larına başvurmayı yalnızca ahlaki bir olay gibi görenler (öylesine ahlaki ki, işin içinde özdeksel kazanç arzusu yoktur), başlıca sorunu ahlâk olan bir dâvanın deneysel yanını kavrayamayacaklardır. Aynı biçimde, bir deneyi başından sonuna dek tasarlanmış ve yalnızca deneysel bir doğruyu gös-termeye yarayan bir girişim sayanlar, **Üç Kuruşluk Opera** dâvasını anla-yamayacak (yani ondan hiç bir ders alamayacaklardır). Gerçekten de, söz konusu kişiler için, burada, ahlâki bir edimin genel olarak ahlâk üzerinde girişilen bir deney haline gelmesine yol açan akılalmaz bir çalkalanma var-dır. Bu edime kaynaklık eden dayanılmaz bir haksızlığın yarattığı tepkiden, kurallı ve düzenli bir sürece geçilmekte; bu süreç, daha geniş bir haksız-lığı, daha doğrusu ahlâk ve adalet edimlerini hiç hesaba katmayan bir toplumsal durumu ele almaktadır. Bu evrim sırasında, sanık durumuna dü-şen yargılama kurulu, kendini savunmak üzere, kendisiyle birlikte sanık sandalyesine oturan toplumsal düzeni suçlamaktadır. Çünkü, başlangıçta adalet dağıtmasına izin verilen yargılama kurulunun, sonunda, adalet ko-nusunda demeçler vermek zorunda kaldığı görülmektedir. Adalet aygıtı önüne çıkarılan dâva önemini yitirmekte, «Adalet» dâvası pekişmektedir. Bütün belirtiler, gerek gerçekliğin sürekli gelişmesiyle ortaya çıkanlar (bunlar gerçekliğin özelliklerini taşırlar), gerekse gerçeklik tarafından üst-lenilenler (bunlar birer öğreti haline gelmektedir) sere sepre ortaya dökül-mektedir. Hukuk gerçeklik tarafından düzeltilindiğinden, hukuku düzeltme-ye kalktığınız zaman da gerçeklik ortaya çıkar.

III

Belirtilerin eleştirilmesi

1. «Sanat sinemasız olabilir.»

İlke olarak yapıtlarının beyaz perdeye aktarılmasına karşı çıkan ya-zarın önünde saygıyla eğiliriz (...). Yapıtı karşısında iki tutum benimseye-bilir : ya onun filme çekilmesine yanaşmaz, ki bu en kesin hakkıdır ve sa-nat açısından son derece saygıdeğer bir istemin kanıtı; ya da elle tutulur bir kâr elde etmek ister, o zamansa yalnız bu doyumla yetinmelidir (B. Frankfurter sinema ortaklığının avukatı, **Frankfurter Zeitung**).

Pek çok kişi, o arada yargılama kurulu da, yapıtımızı sinema işleyimi-ne satmakla bütün haklarımızı yitirdiğimizi, satın alanlarınsa aldıkları nes-neyi yakıp yıkmaya hakkını bile elde ettiklerini söylemekte. Ödedikleri para

onlara bundan sonra her şeyi yapabilme olanağını kazandırmaktaymış. Bu kişilere göre, sinema işleyimiyle ilişki kurmakla, çamaşırını yıkatmak üzere çamur dolu bir çukura atan, sonra da kirlendi diye yakınan adam gibi davranmışız. Bize bu yeni anlatım aygıtlarını kullanmamayı salık verenler, aynı zamanda, sinemaya kötü iş yapma hakkını da tanımakta ve nesnel olalım derken, seyirciye böyle beş para etmez yapıtlar sunulmasından hoşnut kaldıklarına göre, kendilerini de unutmaktadırlar. Sizin anlayacağınız, yapıtımızı film haline getirmek için gerekli bütün aygıtları **önsel olarak** elimizden almaktadırlar; gerçekten de, gün geçtikçe, bu üretim biçimi şimdikinin yerini alacak, gittikçe yoğunlaşan araçlarla konuşmak zorunda kalacağız ve derdimizi dile getirirken gittikçe yetersiz kalan araçlara başvuracağız. Eski anlatım biçimleri, yeniler ortaya çıkınca hiç bir değişikliğe uğramadan kalamaz, öbürlerinin yanında yaşamaya devam etmez. Sinema seyircisi anlatıları başka türlü okuyacak, ayrıca, anlatı yazan kişi de sinema seyircisi olacaktır. Yazınsal (edebî) üretimin uygulayımsal yanının gelişmesi kaçınılmazdır. Kendi kullanmadığı aletleri kullanmak, romancıyı, bu aletlerin yapabildiğini yapmak istemeye, roman dünyasını oluşturan gerçekliğe söz konusu aletlerin gösterdiği ya da gösterebildiği şeyleri sokmaya, yazar olarak tutumuna aletsel bir nitelik katmaya iteler. Bir yazarın nesnelere elinde alet varmış gibi yaklaşmasıyla, onları «kendi içinden çıkarması» arasında büyük bir ayrım vardır. Dolayısıyla, sinemanın yaptığı, yani kendi özelliğini ne ölçüde «sanat» a benimsettiğini bilmek yarardan uzak değildir. Daha başka yazarların, örneğin oyun yazarlarıyla romancıların, ilk aşamada sinemacılar daha çok sinemacı gibi çalıştıkları söylenebilir. Üretim araçlarına, bir bakıma, daha az bağlıdırlar. Bununla birlikte sinemaya, onun ilerlemelerine, gerilemelerine bağlıdırlar, ve film öyküsü yazarlarının üretim araçları yüzde yüz sermayenin malı haline gelmiştir. Çağımızın kentsoylu romanı «bir dünya yaratma» ya devam etmekte, ve bunu, «yaratıcı» nın dünya görüşünden yola çıkarak, bütünüyle düşünsel olarak yapmaktadır; söz konusu dünya görüşü az ya da çok kişisel, ama mutlaka bireyseldir. Bu dünyanın içersindeki bütün özellikler birbirine uymaktadır elbet, ama bağlamlarından (contexte'lerinden) çıkarıldıkları ve gerçekliğin «ayrıntılarıyla» karşılaştırıldıkları zaman, hiç kimseyi bir an bile kandıramaz ve «üstün nitelikli» gözükemezler. Romanda, gerçek dünya konusunda olduğu gibi, gerçeğışıyı yaratan yazar konusunda da pek bir şey öğrenilmez; bunu da, gerçek dünyadan çok, yazar konusunda bir şeyler öğreniriz demek için söylüyoruz. Sinemaysa bir dünya yaratamaz (onun ortamı apayrı bir şeydir), (kendinden başka) kimseye söz hakkı tanımaz, hiç bir yapıtın belli bir kişilik taşımasına izin vermez : insan eylemlerinin ayrıntısı konusunda çok işe yarayabilecek aydınlatıcı bilgiler verir (verebilir). Sinemanın en azından olanak kazandırdığı tümevarımsal yöntem, eğer hâlâ birşeyler söylemek istiyorsa, roman için son derece önem-

li olabilir. Örneğin, tiyatro için, sinemanın kişileri karşısındaki konumu da ilginçtir. Ancak işlevleriyle işe karışan kişilerin can verebilmek için, olmuş bitmiş, son derece özel durumlarda gözükken ve özel tutumlar takınan tipler kullanmaktadır. Her türlü karakterle ilgili gerekçe gösterme çıkarılıp atılmıştır, kişilerin iç yaşamı hiç bir zaman eylemlerinin temel nedeni olarak verilmez, pek ender olarak da bu dünyanın belli başlı sonucudur kişi, dışardan görülür. Ancak edebiyatın sinemaya dolaylı değil, dolaysız gereksinimi vardır. Toplumsal görevler kesin bir biçimde genişleyince, sanatın işleyişinin değişmesinden öğretici bir sıklığa (disipline) geçilince, gösterme yöntemlerini değiştirmek ya da hiç durmadan yenilemek gerekir. (Bu, sinema aygıtlarının öğreticilerin eline verilmesini gerektiren gerçek öğretici yapıt anlamına gelmez.) Söz konusu aygıtlar kullanılarak, şimdiye dek görülmediği bir biçimde, uygulamaya dayanmayan, uygulamaya karşıt, dine bağlı eski «ışın saçan» sanat aşılabılır. Bütün bu üretim araçlarının kamulaştırılması, sanat için, bir ölüm kalım sorunu olacaktır. Kafa işçisine bu yeni çalışma araçlarından vazgeçip geçmemekte özgür olduğunu söylemek, onu üretim sürecinin dışında tutup evine kapatmak anlamına gelir (*). Üretim araçları sahipleri de kol işçisine aynı biçimde, aldığı ücretle çalışıp çalışmamakta, alıp başını gitmekte «özgür» olduğunu söylemektedir. Bu durumda, ellerinde silâh bulunanlarla bulunmayanların, katillerle kurbanların hakları eşit olmaktadır. Hepsinin çarpışmaya hakkı vardır. Üreticinin elinden kaçan üretim araçlarının göçü, üreticinin de emekçi haline geldiğinin belirtisidir. Kol işçisi gibi, kafa işçisi de artık yalnızca çalışma gücünü yatırabilir. Oysa bu çalışma gücü kendisidir, kendisinin dışında böyle bir güç yoktur, ve tıpkı kol işçisi gibi, kendi iş gücünü kullanabilmek için her geçen gün biraz daha çok gereksinimi vardır üretim araçlarına (çünkü üretim gittikçe uygulamısal hale gelmektedir) böylece, sömürünün korkunç kısır döngüsü kafa işçileri arasına da girmiştir.

Bu durumu anlayabilmek için, aygıtlar ve çağcıl gerçekleştirmeler uğrunda verilen kavgalara sanatın ancak belli bir kesiminin katıldığını kabul eden yaygın anlayıştan kurtulmak gerekir. Bu anlayışa göre, sanatın bir kesimi, iyi kesimi, aktarma alanında beliren yeni olanaklardan (radyo'dan, sinemadan, kitap kulüplerinden falan) hiç etkilenmemektedir; eski dağıtım biçimlerini kullanarak (kitap piyasasında sere serpe dolaşan basılı kitap, tiyatro sahnesi vb.), çağdaş işleyimin etki alanı dışında kalmaktadır. Yine bu anlayışa göre salt uygulamaya dayanan ve sanat yapıtını aygıtların yarattığı öbür kesimdeyse, işler başka türlü olmaktadır. Bu, yepyeni bir şeydir, varlığını, ta başından, birtakım parasal hesaplara borçludur, dolaşısıyla yakasını hiç bir zaman bu hesaplardan kurtaramaz. Aygıtlara birin-

(*) Üretim süreci dışında herhangi bir hakkın bulunmadığının gösterildiği 12 bölüme bakın.

ci sınıf yapıtlar sundunuz mu, onları hemen **mal'a** dönüştürürler. Tam bir yazgıcılığa (kaderciliğe) varan bu anlayış yanlıştır, çünkü hiç değilse şu «el sürülmez sanat» ı çağın bütün görüngülerinden (fenomenlerinden) ve etkilerinden sıyırmakta, iletim araçlarının ilerlemesine ayak uyduramadığı için el sürülmez saymaktadır onu. Gerçekte, hiç ayırık bırakılmaksızın, sanatın tümü yepyeni bir duruma girmiştir, bin parçaya ayrılmış olarak değil, bir bütün halinde bu yeni durumla karşı karşıya gelmekte, yine bütün halinde mal olmakta ya da olmamaktadır. Zamanın getirdiği değişimler hiç bir şeyi dışarda bırakmaz hep bütünü kavrar bu değişimler.

Yukarda yorumladığımız (çok yaygın) görüş, demek ki zararlıdır.

2. «Sinema sanatsız edemez.»

«Sesli sinema, gerçekten şiirsel bir metinle canlandırıldığı zaman çok şey kazanacaktır.» (**Kölnische Zeitung**).

«Yapımcıların ve yandaşlarının görüşünü son derece üretime aykırı buluyorum. Sanattan anlamalarına hiç mi hiç gerek yok, ama tıpkı birtakım işleri gerçek sanatçılara bırakan uyanık işleyimci (sanayici) gibi, sanattan elde edilecek kârı hesaplayabilmeli ve salt sonuca bakarak iş görebilmelidirler.» (**Frankfurter Zeitung**).

Bir filmin sanat değeri taşıması önerisine kimse karşı çıkmadı. Gazete sütunlarında da, sinema işleyiminin çalışma odalarında da aynı güçle boy gösterdi. Filmler pahalı ürün biçiminde satıldıklarından, başlangıçtan beri sanatla aynı piyasayı paylaştılar, ve pahalı ürünleri güzelleştirmek gerektiği, bunuyasa pahalı ürünlerin en incesi olan sanatın yapabileceği görüşü, sinemaya düzenli olarak birtakım sanatçıların bağlanmasını güvenlik altına aldı. Burada, gerçek sanatla olmayan arasındaki ince ayrımı göstermeye, böylece sinemanın —satılabilmesi için, önce satınalabilmesi gerekir— içgüdüsel olarak sanat değeri taşımayana el attığını kanıtlamaya girişmeyeceğiz. Pahalı ürün oluşları, kendi başına, bu iki sanat biçimini ayraç içine almaya yetişir. «Sanat», sizin anlayacağınız, kendini aygıtlara zorla benimsetmiştir. Bugün gördüğümüz hemen her şey «sanat» değeri taşımaktadır. Taşımalıdır. Roman, dram, gezi yazısı, eleştiri yapıtları da başlangıçta, biraz ayrı ve artık yürürlükten çıkmış bir biçimde de olsa, «sanat» olarak benimsetmişlerdir kendilerini, başka bir deyişle ancak öyle pazar bulabilmişlerdir. Sinema sanatı çok daha geniş yayılma olanakları getirmiştir (çünkü aynı zamanda büyük kârlar vaat etmektedir) ve geçmişin çekiciliklerine çağdaş uygulayımı katmıştır. Yönetmen, işte bu açıdan, ve satış bölümünün yandaş baskılarıyla «sanat» ını yeni aygıtlara kabul ettirebilir zorla benimsettiği şey, kendisinin de sıradan bir seyirci olarak «sanat» diye kabul ettiği şeyden yola çıkarak yapabildiğidir. Sanatın gerçek görevini bilmez. Birtakım genel duygular yaratmak, birtakım izlenim-

leri biraraya toplamak falan gerektiğine inanıyordur herhalde. Sanat alanında, ancak bir istiridiye kadar akıllı davranır, uygulayım alanında becerdiği de bundan fazla değildir. Aygıtlardan anlamadığı için, «sanat» ıyla onların ırzına geçer. Gerçekliği bu yeni aygıtlarla (cihazlarla) yakalayabilmek için, ya gerçek bir sanatçı, ya da bir gerçek sever olması gerekirdi, ama bir sanat - sever asla sanat - sever, böylesi çok daha kolay olduğundan, «sanat» yapmak, bilinen, güvenilir, iyi bir mal üretmek için kullanır aygıtları. Kendini, yüksek beğenili bir düzenleyici diye tanıtmıştır: insanın gerçekliği anlamadan sanatı anlaması diye bir şey olabilir miş gibi, «sanattan anlar». O zaman, aygıt, tıpkı konu gibi, gerçekliğin yerini tutar. Bu durum, aygıtlara, başlangıçta önlerine çıkan bütün olanakları vermemiştir. Başlıca görevlerinin sanat adı verilen toplumsal görüngüyü üretmek olup olmadığı konusu üzerinde durmadan, şu eski «sanat» a benzer şeyler üretmekten vazgeçebilselerdi, bu aygıtların sanat üretimine girişebilecekleri açıktı. Böylece, gözle görülür davranışları saptamak ya da eş zamanlı süreçleri göstermek üzere bilimde, hekimlikte, yaşambilimde (biyolojide), sayılamada (istatistik'te) yapıldığı gibi sinema da, insanların birbirlerine nasıl davranmaları gerektiğini, şimdikinden çok daha kolayca öğretebilirdi. Bu epey güç bir iştir, ve toplumun görevlerinin bütünü içersinde sinema sanatına kesin bir yer verilmedikçe, üstesinden gelinemez. Durumu karmaşıklaştıran şey, «gerçekliğin yeniden yaratılması» lâfının, geçmiş çağlara oranla, söz konusu gerçeklik konusunda akla gelen her şeyin söylenmesi anlamına gelmesidir. Krupp ya da A.E.G. fabrikalarını gösteren bir fotoğraf bize bu kurumlar konusunda hiç bir şey öğretmez. Asıl gerçeklik, işlevsel içeriğinden kayıp gitmiştir. Örneğin fabrikada, insan ilişkilerinin nesneleştirilmesi, bu ilişkileri eski haline getirmeye izin vermemektedir. Onun için, gerçekten «bir şey kurmak», «yapay», «belli bir konuma oturtulmuş bir şey kurmak» gereklidir. Demek ki sanat da son derece gereklidir; ama deneyden yola çıkan eski sanat kavramının hükmü kalmamıştır. Çünkü gerçekçiliğin ancak yaşanabilen yanlarını veren sanat, bu gerçekliği yeniden yaratmamaktadır. İnsanoğlu nicedir gerçekliği bütünüyle yaşayamaz olmuştur. Gerçekliğin ürettiği adsız duyguları, karanlık çağrışımları anlatanlar, onu olduğu gibi gözümüzün önüne sermiyorlar. Artık meyveleri tatlarına bakarak tanıyamazsınız. Ama biz böyle konuşurken toplumsal yaşamada bambaşka bir işlevi, gerçekliğin yeniden kurulması işlevini yüklenen sanattan söz ediyoruz; «sanat» ı, bizde görülen, ve sanatın işlevi içersine girmeyen gerekliliklerden kurtarmak için yapıyoruz bunu.

Demek ki, sinemanın sanatsız edemeyeceğini söylemek, sanatın ne olduğunu gösteren yeni bir tanımlama getirmeden doğru değildir.

3. «Halkın beğenisi eğitilebilir.»

(Yazının bu bölümü Çağdaş Sinema'nın 2. sayısında yayımlanmıştır).

4. «Film bir meta'dır.»

5. «Sinema bir eğlencedir.»

(Yazının bu bölümleri *Çağdaş Sinema'nın 1. sayısında* yayımlanmıştır).

6. «İnsani yanlar belli bir rol oynamalıdır sinemada.»

«İnsani yanları derinleştirmek gerek.» (Yönetmen).

«Öykü son derece aptalca olabilir yeter ki, günümüzde sık sık görüldüğü üzere, yön verici şemasının sersemliği ya da duygusallığı sahiden gerçek ve yaşama yakın mimik ve sahne ayrıntılarıyla sarmalanmış olsun; söz konusu ayrıntılar sayesinde bütünün kaba gerçeğe dışılığının ortaya çıktığı anlarda insani yanlar ağır basabilmektedir.» (Thomas Mann).

Bu anlayış, filmlerin küçük kentsoylu olmasını isteyen görüşle bağdaşır. Bu son derece akılsal genel eğilim (gerçekten de, kim başka filmler çevirebilir, ya da, çevrildikten sonra, oturup seyredebilirdi?), bizim basındaki fizikötecilerin, «sanat» yanlılarının dile getirdikleri acımasız «derinleştirme» gerekliliği tarafından yaratılmıştır. İnsani süreçlerdeki «yazgı» kavramının derinleştirilmesini isteyenler de yine onlardır. Bir zamanlar yüce bir kavram olan yazgı, nicedir, kulaktan kapma, sıradan bir fikir haline gelmiştir: insanoğlu, içinde bulunduğu duruma ayak uydurarak, o dört gözle beklenen «biçim değiştirme» ye, «içselleştirme» ye ulaşmaktadır. Bu, ayrıca, düpedüz bir sınıf çatışması kavramıdır: bir sınıf öbürünün yazgısını «belirler». Bizim fizikötecilerin isteklerini yerine getirmek hiç bir zaman çok güç değildir. Ellerin tersiyle ittikleri her şeyi, sevinçle üstüne atılmalarını sağlayacak biçimde önlerine getirme çaresi bulunabilir. Oynadığınız her şey Shakespeare'e, sevdâ öyküleri **Romeo ve Juliette**'e, kanlı oyunlar **Macbeth**'e sözün kısası ünlü oyunlara alışılmış şeylerin dışında hiçbir şey içermeyen (başka insani davranışlar göstermeyen, dünyanın akışını başka güdülerle açıklamayan) oyunlara bağlandığı zaman, küçük kentsoylu niteliklerin içerikte değil, biçimde olduğunu söyleyeceklerdir haykırı haykırı. Evet ama şu «her şey biçime bağlıdır» lâfı da çok büyük ölçüde küçük kentsoyludur. Pek sevdikleri şu insani yanlar, (çoğu kez, çıkmayan bir boyayı düşünerek «ölümsüz» diye nitelenen) şu Othello «biçimi» hareket («karım benim malımdır!»), Hamlet «biçimi» konuşma («gece bize öğütler getiriyor»), bugün, kitleler açısından tam küçük kentsoylulara özgü şeyler sayılmaktadır. Ve eğer değer verilirse ancak bu nitelikleriyle sahip olabiliriz onlara, ama «değer verme» olgusu bile küçük - kentsoyludur. Söz konusu tutkuların büyüklüğü, kentsoylu olmayan yanı, bir zamanlar toplumda oynadıkları devrimci rolden geliyordu. **Potemkin Zirhlisi**'nin bu insanlar üzerinde yaptığı etki de, karıları kendilerine kurtlu et

yedirmeye kalksa duyacakları öfkeye dayanmaktadır («Yoo, belli bir sınırı aşmamalı insan!») ve Chaplin, daha başka şeyleri yutturmak istiyorsa, «insani», yani küçük kentsoylu olması gerektiğini bilmektedir. İşte bu yüzden, zaman zaman, fazla ince eleyip sık dokumadan değişimini değiştirmektedir (**Kent Işıkları**'nın sonundaki ünlü yakın çekimi, seyirciye bakan köpeği anımsayın).

Gerçekte sinemanın dış eyleme gereksinimi vardır, içedönük ruhbiliye değil. İşte bu anlamda, sermayecilik, kimi gereksinimleri kitle çapında kışkırtarak, örgütleyerek, kendiliğindenleştirerek düpedüz devrimci bir eylemde bulunmaktadır. Sinema, özellikle «dış» eylem üzerinde yoğunlaşarak, her şeyi birtakım süreçlere indirgeyerek, kahramanı artık bir aracı, insanı da her şeyin ölçüsü gibi görmeyerek, kentsoylu romanın içedönük ruhbiliğini yıkmaktadır; geniş düşünsel alanları kasıp kavurmaktadır. Bu dışardan bakış sinemaya uygundur ve gerçekte önemli bir şeydir. Sinema Aristocu - olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, **mimesis**'e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir. Nitekim, örneğin, **Yaşam Yolu** adlı Rus filminde, söz konusu Aristocu olmayan etkilerin, filmin konusunun (yüzüstü bırakılmış çocukların kimi yöntemlerle eğitilmesinin) seyirciyi öğretmenin tutumuyla öğrencilerinki arasında bir nedensellik ilişkisi kurmaya itelediği saptanabilir. Önemli (öğretici) sahneler, bu nedenlerin denetlenmesini seyircinin ilgisini çekecek başlıca nokta haline getirmektedir, öyle ki, «içgüdüsel olarak» eski özdeşleştirici dram sanatından ödünç alınmış yalnız bırakılmışlık açıklamasını (evdeki mutsuzlukla ruhun çektiği acı, burada, dünya savaşının ya da iç savaşın yerini almıştır) elinin tersiyle itmektedir. Ama çalışmanın aynı biçimde eğitici bir araç olarak kullanılması seyirciyi kuşkuya düşürmekte, çünkü filmde, Sovyetler Birliği'nde, öbür ülkelerdekini tersine, çalışmanın ahlâki kesinlikle belirlediği gösterilmemektedir. İnsan nesne biçiminde ortaya çıktı mı, nedensel ilişkiler kesinleşmektedir. Büyük Amerikan alaycı filmleri de insanı nesne gibi göstermektedir ve bunları özellikle düşünme bilginlerinden oluşmuş bir seyirci kitlesi izleyebilirdi. Davranışçılık, birtakım malların üretimi için, alıcının etkilenmesine izin verecek yöntemleri araştıran bir ruhbilimdir; başka bir deyişle, etkin (faal), tepeden tırnağa ilerici ve devrimci bir ruhbilimdir. Sermayeci işlevinden gelen sınırları vardır (tepkeler 'reflexe'ler' yaşambilimseldir, ancak Chaplin'in filmlerindeki bazı tepkeler toplumsaldır). Burada da biricik yol sermayeciliğin cesedini çiğneyip geçendir, ama iyi bir yoldur bu.

7. «Film ortaklaşa bir yapıt olmalıdır.»

«İlgili kişiler, gerek sanatçılar, gerek yapımcılar için, **bir ortaklaşacılığın kurulması ve çalışma yöntemlerinin saptanması konusunda tartışma açmanın çok ilginç olabileceğini düşünüyorum.**» (**Reichsfilmbblatt**).

Bu görüş ilerici'dir. Gerçekten de, sinema, bir topluluğun üretebileceğinden başka şey üretmemelidir. Yalnız bu sınırlama bile, sırf «sanat» ı kaldırıp atacağı için, kendi başına verimli bir kural olurdu. Bir topluluk, bir bireyin tersine, kesin tutamak noktaları olmadan çalışamaz, ve kabul gününü toplantılarındaki dedikodu konuşmaları olamaz bu tutamak noktaları. Söz konusu topluluk, örneğin öğretici tasarıları varsa, hemen organsal bir birlik oluşturacaktır. Genel bir yasa uyarınca değil, sermayeciliğin özünden ötürü, «biricik» ve «özel» her şey ancak bireyler tarafından üretilebilir, topluluklarsa, düzineyle çıkarılan, birbirine eş mallar üretir. Bugün sinemada nasıl bir topluluğumuz var? Topluluğumuzda bir yatırımcı var, satıcılar (seyirci uzmanları), yönetmen, uygulayıcılar ve yazarlar var. Yatırımcı sanatla uğraşmak istemediğinden, yönetmen gerekli, yönetmeni baştan çıkarmak için satıcılar, aygıtların çalıştırılması karışık olduğu için değil (hattâ çocuk oyuncağı kadar basittir), yönetmenin uygulamısal konularda en küçük bir bilgisi bulunmadığı için uygulayıcılar, ve seyircinin içinde de yazarlık arzusu yanıp tutuştuğundan yazarlar gereklidir. Bu durumda, üretimdeki bireysel katkının kimse tarafından tanınmamasını kim istemez? İlgililer hiç bir zaman, ne **Üç Kuruşluk Opera**'nın çekimi, ne dâva sırasında içerik, filmin ereği, seyirci, kullanılacak aygıtlar falan konusunda aynı görüşü paylaşabiliştirler. Gerçekten de, bir topluluk, «seyirciyi» de topluluk haline getiren yapıtlar yaratabilir ancak.

8. «Bir Film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir.»

«Sinema sanat yöntemlerinin ağırlığının yaratıcının aklına en çok zorunluluk yüklediği sanat biçimidir. Akıl, kendisi için çok karmaşık, pek az söz dinleyen, yanına varılmayacak kadar pahalı olan sinema anlatım araçlarına egemen değildir.» (**Reichsfilmblatt**).

«**Üç Kuruşluk Opera**, bir uygulamısal yetkinlik hazinesidir. Bu uygulamısal yetkinlik bizi ne denli hayran bırakıyorsa, bunca olanağın beş para etmez bir şey için harekete geçirilmiş olmasını saptayınca da o denli üzülüyoruz.» (**Der Jungdeutsche**).

«Geriye, hiç bir birliğe sahip olmayan, ama büyük, özünü hemen hemen ortadan silecek kadar geniş bir uygulamısal ve sanatsal yetkinliğe ulaşmış bir sinema gösterisi kalıyor.» (**8 Uhr Abendblatt**).

«Bu filmle ne anlatılmak istenmiş olursa olsun, büyüleyici bir sinema izlenimi kalıyor üzerimizde.» (**Filmkurier**).

Neye yarıyor filme bu türlü bakmak? Sapla, samanı ayırmaya mı? Beklenmedik bir rastlantıyla, sap biçim olabilir. Burada «biçim», malın sunuluşudur. Uygulamada, bu formül en yenilip yutulmaz salgamların pazara

sürülmesine izin vermektedir. Hiç kimse, bir filmin yorumunu yaparken, içeriğinin iyi, biçiminin kötü olduğunu söylemez. Gerçekte, biçimsel niteliğin anılması (her türlü anlamdan arınmış, içeriği boş bu nitelik) yalnızca ilerlemeyle savaşılmaya yaramaktadır. Gerçekte öyle biçim arasında hiç bir ayrım yoktur ve Marx'ın biçim için söyledikleri burada da geçerlidir herhangi bir biçim, kendi içeriğine uyduğu zaman değerlidir. Görüntü çerçevelemesi ve yetkinleştirilmesi özellikle hoş gitmeyi amaçlıyorsa, filmin dramatik yanı da aynı amacı güdüyor demektir. Aydınlarımız, Ernst Lubitsch'in **Aşk Geçidi**'nin ya da Buchovetzki'nin **Karamazof Kardeşleri**'nin biçimini iyi bulmaktadırlar, çünkü (gerici) içeriklerine uygundur. Wilhelm Meyer Förster'in **Yaşlı Heidelberg**'iyle **Karamazof Kardeşler**'in içeriğini oluşturan düşünsel belirtiler arasında en küçük bir ayrım yoktur. Bütün o sunma uygulamalarının («hizmet» in) ereği de budur zaten. Eleştirmenlerimiz, iyi doruyuculuk nitelikleriyle aygıtların yetkinliğini birbirine karıştırmakta pek aceleci davranmaktalar. Uygulayım sal ilerlemeye örnek diye —oysa bu düzensiz bir ilerleme, bir gelişmeden çok bir sıçramadır— fotoğraf makinalarının yetkinleşmesi gösterilebilir. Günümüzde, fotoğraf makinaları, bir zamanlar soluk resimler çektiğimiz eski kutulara oranla çok daha fazla duyarlıdırlar ışığa. Aydınlatma koşullarını hiç hesaba katmadan çalışmaya izin vermekte, beri yandan, özellikle yüz resimleri için birtakım üstünlükler taşımaktadırlar, ama çekmemize izin verdikleri portreler eskiler kadar iyi değildir. Eski daha az duyarlıklı aygıtlarda, uzun süre açık kalabilen duyarlı cama birkaç görüntü üst üste konuyordu sonuç daha evrensel ve canlı bir izlenim, hemen hemen işlevsel bir şey veriyordu. Bununla birlikte, yeni aygıtların eskilerden daha kötü olduklarını söylemek yanlış olur. Belki de, yarın bulunacak bir şeyleri eksik, ayrıca söz konusu aygıtlarla ille de yüz resmi değil, başka şeyler çekebiliriz. Hattâ yüz resmi bile çekebiliriz. Yüzün değişik anlatımlarının bireşimini yapmıyor artık makinalar, peki ama, böyle bir bireşim yapmak gerekli mi? Yeni makinalar, belki de, yüzdeki anlatımları çözmeye yarayan bir fotoğraf çekmeye izin vermekte. Ve makinaların bu yeni kullanılışı, söz konusu fotoğraf için yeni bir işlev bulunmadıkça, kendini gösteremeyecektir. Aydınlar, uygulamam konusunda kararsızlık içindeler. Uygulayımın kaba, ama güçlü bir biçimde zihinsel alanlara el atışı aydınları hem küçümsemeye, hem şaşkınlığa itmekte. Uygulayım onlar için tapılacak bir nesne haline gelmekte. Ve uygulamamla aydınlar arasındaki ilişki şöyle dile gelmektedir «çalışma iyi» yse, her şey bağışlanabilir. Böyle ele alınınca, «uygulayım», itildiği yalnızlığın verdiği parlaklıktan yararlanıyor («uygulayım daha yüce, daha akıllıca işlevler verebiliriz»). Şimdilik eşeklik ediyor, ama eşeklikten başka şeyler de yapabilir. Ve bu eşeklikler gerçek yaşamda, yani pazarda baş tacı ediliyor. Sinemanın toplumsal görevi değişse, bütün bu kıvr zıvır kaldırılıp çöp tenekesine atılırdı elbet. Aygıtların kullanılması üç haftada öğ-

reniliyor son derece basittir çünkü. Gerçekliği sahnede gördükleri sayan ve buna elden geldiğince bağlı kalarak çalışmak isteyen sıradan yönetmen, bir sanat yapıtını en akıl karıştırıcı biçimde olduğu gibi aktarma kaygısıyla, elindeki aygıtın kusurlarını gizlemeye uğraşır; onun için kusur, aygıtın, söz konusu tıpatıp kopyayı engelleyen yanlarıdır. Böylesine kusurlu bir aygıttan, bir tiyatro bezeminin (dekorunun) eksiksiz benzerini çıkarmaktaki ustalığı, uzmanlığının kanıtıdır. İyi yönetmen, satış bölümündeki bazı kişilere karşı —bu işten hiç bir şey anlamayan ve (kısacık) bacaklarına çelme takan kişilere karşı— sanatı uğrunda çetin bir savaş veren yönetmense, aynı ustalığa sahip olmasa bile, makinaya kimseleri yaklaştırmaz. O kendini bütünüyle işine vermiştir, aygıtındaki kusurların kendisine bir takım üstünlükler sağlayacağını düşünmekten son derece uzaktır. Sinema uygulayımı, hiçten yola çıkarak birşeyler yaratan bir uygulamadır (**Karamazof** filmi bir şeydir, türlü çekiciliklerin biraraya getirilmesidir). Bu bir şey hiçten yola çıkılarak yaratılmıştır, şu hiçse beş para etmez, değersiz görüşmelerden, doğru olmayan gözlemlerden, yanlış sözlerden, kanıtlanamayacak olumlamalardan oluşmuş bir yığındır. Bu için kendisi de bir şeyden, **Karamazof Kardeşler** romanından, yani bir dizi kesin gözlemden, doğru sözden, kanıtlanabilir olumlamadan gelmektedir. Hiçten yola çıkarak bir şey ortaya koymak için gerekli sinema uygulayımı, ilkin, belli bir şeyden bu hiç'i çıkarmak zorunda kalmıştır. Bu ikisi, birbirinden ayrılmaz. Bu yöntemi, belli bir şeyden başka bir şey yapmakta kullanamayız. Demek ki bütün bu numaraları yapan işte o uygulamadır, çünkü sanat değil, sirk gösterisidir bir tabak boktan misk kokulu bir tatlı yapmak.

9. «Siyasal sıkıdenetim (sansür) sanatsal nedenlerden ötürü kaldırılıp atılmalıdır.»

Kaynaklar belli.

Aydınların daha iyi bir sinema sanatı uğrunda verdikleri kavga, devlete ve sıkıdenetime yöneldiği zaman, daha başından yenilgiye uğramaya aday demektir. Aydınlar burada seyircinin sinemaya uyguladığı koruyuculuğa karşı değil, sansür kurulunun seyirciye uyguladığı koruyuculuğa karşı savaşmaktadırlar. Ama işte burada seyirci kitlelerinin gerçek çıkarları, kitlelerin pek kesin bilmedikleri çıkarları kendini göstermektedir: bu çıkarların ne olduğunu sansür kurulu bilmektedir. Gerçekten de, bizim ilericilerle daha başka konu dışı lâf edenlerin seve seve üstlenecekleri eğitim işte bu düzeyde olmaktadır, başka yerde değil. Küçük kentsoylu sınıfın tüketicileri, sıkı uygulandığı zaman, eğlenme ve **daha başka gereksinimlerini** karşılamayı güvence altına alan bir ahlâk eğitiminden geçirilmişlerdir. Filmlerdeki kışla dersleriyle öğrenci tavernalarının taşıdığı acı alay ve keyiflenme hazinelerine değer veren sınıf, söz konusu çekicilikle-

ri güvence altına alan siyasal ve eğitsel görüş açılarının seçiminde her zaman kendinden emin değildir, kendisine açıklamalarda bulunacak uzmanlara çağrıda bulunmak zorundadır. Belki garip bir şey bu, büyük kentsoylu sınıfın arzularını tanıyabilmek için sıkıdenetim görüngüsünü anlamak gerekli değildir. Sıkıdenetimi bir zihin karışıklığı (şizofreni) görüngüsü saymak, yapıya dayalı, küçük kentsoylu sınıfa özgü bir şey gibi görmek elimizdedir **kendi kendime, kendimi** tutmalıyım diyorum; sıkıdenetim görüngüsünü böyle anlayabiliriz. Küçük kentsoylu, yutabileceği her şeyi sindiremeyeceğini bilmektedir. Çıplak, «düzyazısal» ve karamsar bir fotoğraf, bir öğrenciyi, en kısa sürede, enerjisinin büyük bir kesimini harcayarak çok pahalıya alınan ve çok kötü satılan, olabildiğince çok bilgiyi kafasına doldurmak zorunda olan birini, ya da, kendi sınıfından insanlarla savaşmak üzere hazırlanıp yetiştirilmiş bulunan emekçiyi gösteren fotoğraf, sinema bileti satılan kişilerin hepsinin durumunu etkileyebilir; bu durumu her zaman olduğundan daha karamsar düşünebilirler, çünkü sinema bileti alamayacak insanlar vardır hep. Alaylı bir dünyada, insanların acı alaya gereksinimleri kalmaz. Sözünü ettiğimiz insanlar, belli belirsiz bir sezgiyle, çocuk doğurmayı gösteren süssüz fotoğrafın bir siyasal eylem gibi etkili olacağını bilmektedirler. Neden? Bu «neden» e karşılık aramaya kalktık mı, toplumbilimin ABC'siyle yüzyüze geliriz. Gerçekten de, o zaman, görünüşe göre salt yaşambilimsel nedenlerle belirlenen duygular üzerinde siyasal durumun etkisini saptarız. Çocuk doğuran kadının çektiği acıların, doğumla ilgili doğrunun bütünü olmadığını herkes bilir. Burada doğru olan, çok daha bütünsel bir şeydir. Peki ama, dölyatakları yaratıkları nasıl bir dünyaya fırlatıp atmaktadır? Bütün doğruyu dile getirme yığıtlığı olamadıktan sonra, bölümsel bir doğru karşısındaki yığıtlık nedir? Sıkıdenetim konusunda bize karşı çıkanlar, bir doğumu görme hakkı için savaştıkları zaman, neyin kavgasını vermekteler acaba? Böyle bir sahne başlarını öteye çevirttirdi. Onlar, başlarını öteye çevirme hakkına kavuşmak için savaşıyorlar. Elde edemeyecekler bu hakkı. Gözdağı da verseler, bağırıp çağırmalarına göz yumulmayacak. Gerçekten akılalmaz derecede gülünç bir şey bu çocuk doğurma fotoğrafının gösterilmesini sanatsal nedenlerden ötürü engellemek istiyorlar, sansür kuruluysa bunu siyasal nedenlerle yasaklıyor. Derken, iki «gücün çatışması başlıyor! Salt sanatsal nedenlerle sınıf çatışmasını kesmemizi istiyorlar Beğeni açısından, sinemaya giden kitlelerle aralarında gerçek bir uçurum var (çünkü ele aldığımız konuda eğitsel açıdan başka bir şey olmayan beğeni açısından, daha çok, büyük kentsoylu sınıfın kuramcıları sayılabilirler); siyasal anlayış açısından da, büyük kentsoylu sınıfla aralarında kocaman bir uçurum vardır (ve ödenen ücrete denk bir bağımlılıktır bu). Çünkü, bir kez daha soralım, hangi yandandır bu beyler? Siyasal çıkarlarını bilmeyen toplum katmanlarından. Peki ne yapmalı bunlara? Eğitmeli. Peki, bir daha soralım, nedir du-

rumlarını savunulmaz kılan? **Sanatsal nedenlerden ötürü değil, siyasal nedenlerle, siyasal bir sinema istemeleri gerekirdi.** Siyasal sıkıdenetime karşı hiç bir güzelduyusal kanıt işe yaramaz. Bizim beyler, sanat tüketicilerinin düpedüz hastalıklı beğenisini eleştirecek yerde, hiç değilse bu insanların (aynı zamanda kendilerinin) siyasal ve eğitsel durumunu eleştirel bir gözle ele alabilmeliydiler. Söz konusu filmlerin yönetildiği, «insan» kavramının hâlâ ortalığı kasıp kavurduğu (**insan demek, küçük kentsoylu demektir**), konumu dolayısıyla, temelinden gerici gibi düşünen biricik sınıf olan şu küçük kentsoylular sınıfının üstüne çıkamazlar bir türlü. Bu düşüncenin kendi kendini sınırlaması gerici değildir. Kitle siyaseti çağına yaklaşıyoruz. Bir bireyde gülünç gözükən şey («Düşünme özgürlüğü tanımıyorum kendime»), kitlelerde aynı etkiyi yapmaz. Kitle, bireyde özgürlük içinde düşünmez. Her şeyden önce, bireyde, süreklilik düşüncenin vazgeçilmez koşuludur, ve uzun süre, düşünce ancak birey için gerçekleşebilmiştir. Bir kitle değil, oraya buraya savrulmuş bir bireyler topluluğu yaratan aydınlarımızın düşünce dedikleri şey ne öne, ne arkaya, ne de yanlara doğru uzar: bu düşünce, birtakım düzensiz tepkelerden (reflexe'lerden) başka bir şey değildir. Bir kitlenin gerçekten parçası olanlar, kitlenin izin verdiğinden daha öteye gidemeyeceklerini bilirler. Kendi başlarına eylemde bulunmak üzere kitleden ayrılan ve çok uzağa gidemeyen aydınlarımız hiç bir ilerleme göstermemekte, ama yaşayabilmek için attıkları küçücük adımı yeterli görmektedirler. Ortak çıkarlarla hareket eden çağımız kitleleri, söz konusu çıkarlara göre sürekli olarak örgütlenmekte, bireysel düşüncenin genellemelerinden ayrılan, çok kesin «düşünce yasaları» na göre evrim geçirmektedirler. Bu yasalar, şimdiye dek, çok yetersiz bir biçimde incelen-di. Onları, belli ölçüde, birtakım kitle birimlerinin temsilcisi, vekili gibi düşündükleri zaman, bireylerin zihinsel davranışından çıkarabiliriz. Yarışın sermayeciliğe zorla benimsettiği şu özgürlük biçimine, düşünce, sermayeciliği geride bırakan gelişme aşamasında sahip olamayacaktır O, çok daha başka bir özgürlüğe kavuşacaktır.

10. «Bir sanat yapıtı, bir kişiliği dille getirir.»

«Bir sanat yapıtı canlı bir yaratıktır ve yaratıcısı onun sakatlanmasını kabul etmemekte yerden göğe kadar haklıdır.» (B. Frankfurter, sinema ortaklığının avukatı, **Frankfurter Zeitung**).

Sinema aygıtlarının kullanılması konusunda **yerleşik düzeni** sürdürerek, **Üç Kuruşluk Opera'yı Üç Kuruşluk Film** haline getirmek, filme temel olacak yapıtın toplumsal savlarına sahip çıkarak, eldeydi. Bunun için, oyundaki gibi, filmde de kentsoylu öğretiye saldırmak yetiyirdi. Olayın düğümü, ortam, kişiler istendiği gibi işlenebilirdi. Sinema ortaklığı, onu yeni bir aygıtla donatarak, yapıtın toplumsal görevini saklayıp çatısını yıkmaya razı

olmadı. Oysa bu, yapıtın yine de yıkılmasını önleyemedi, ama bu seferki yıkım tecimsel buyruklarla oldu. Kentsoylu öğretide bir kişiliği dile getiren sanat yapıtı, pazara sürülmezden önce, bütün öğelerinin birbirinden ayrıldığı kesin bir işleme sokulmalıdır; böylece, söz konusu öğeler, bir bakıma teker teker sürülürler pazara. Sanat yapıtının, «bir kişiliğin aynası olan yapıtın» pazara sürülmezden önce uğradığı bu süreç, sökme yoluyla üretim taslağımızda gösterilmiştir (ilerki sayfalara bakın).

Bu, yazınsal üretimin, yazarla yapıtı arasındaki birliğin, öykünün ve anlattığı şeyin yıkılmasının şemasıdır. Özgün yazar yapıtın pazarda işlenmesi gereksinimleriyle bir kenara itilmeksizin, filmin bir ya da birkaç yeni yazarı olabilir (bunların hepsi ayrı bir kişiliktir). Yazarın adı bu değiştirilmiş yapıt için kullanılabilir, yani yapıt bir yana bırakılır, yazarın adı kullanılır Hattâ, düşüncesinin meyvesi, yani ne olduğu belli yapıtı bir yana bırakılıp aşırı solcu bir aydın oluşu da kullanılabilir Gerçekten de, metin anlamsızlaştırıldıktan, yeni bir anlam kazandırıldıktan ya da iyice anlamsız hale getirildikten sonra, yapıt için yepyeni bir kullanma biçimi bulunabilir. Yapıtın ilk savları, toplumun değer verdiği, yerleşik düzene katılabilecek ve piyasaya ünlü birinin adını taşıyarak gelen bir sav biçimine getirilip yozlaştırılabilir. Edebiyatın içeriğine yeni bir biçim, ya da biçimine değişik, ya da belli ölçüde değişik bir içerik verilir. Ayrıca, biçim konusunda, konuşmaların biçimiyle oyun biçimi ayrı ayrı ortaya çıkabilir. Anlatısal içerik başkaları tarafından okunabilir, kişiler başka bir anlatıya aktarılabilir, falan. Sanat yapıtlarının böyle param parça edilmesi, ilk bakışta, kullanılmaz hale gelmiş, artık yürüyemeyecek arabaların uyduğu piyasa yasalarına uyar gibidir; eskiyen arabalar daha küçük birimlere ayrılır (maden, kol-tuk, lamba falan gibi...) ve satılır. Böylece, bireysel sanat yapıtının karşı konmaz çöküşüyle karşılaşırız buna katlanmak gerekir. Tam bir birlik içinde gelemiz artık pazara; çelişik birliğindeki gerilimleri yoketmek gerekir. Sanat, bir insani ilişki biçimidir, bundan ötürü, genel olarak insan ilişkilerini belirleyen etkenlere bağlıdır. Bu etkenler, eski sanat yapıtı kavramını değiştirir. İşte size birkaç örnek

1. Sanat yapıtı bir buluştur. Bulunduktan sonra, hemen mal biçimini alır, yani yaratıcısından ayrı olarak ve satış koşullarının belirlediği bir biçim altında pazara sürülür a) Bu, yargılama kurulunun yargısıdır; ona göre, başka biri, ele alınan durumda film öyküsünü yazan kişi imzaladığından, yazar ayrıca, etkililiğini azaltan değişikliklere de izin vermelidir. b) Heinrich Mann, Döblin, Hauptmann gibi yazarlar, ortak yönetim hakkının verilmesinden yana değildirlir.

2. Sanat yapıtını, piyasa koşullarına göre düzenlenmiş bir öykünün uydurulmasına indirgeyebiliriz. İçinde, köklü hiç bir zihinsel sav yoktur. (Yazarlar tarafından hırpalanmayan sinema ortaklıklarının tutumudur bu).

3. Sanat yapıtı birtakım öğelere ayrılabilir, bunların bazıları çekip çıkarılabilir. İktisadi ve polisi ilgilendiren amaçlarla, mekanik olarak sökülebilir. (Yargılama kurulunun yargısı yazar, ortaklığa ilk taslağın kullanılmaz sayılan bölümlerini açıkça belirttirebilir.)

4. Dil'in hiç önemi yoktur onu el kol, kaş göz hareketlerinden ayırmak gerekir, çünkü önemli olan budur. (Sansür kurulu, metnin değiştirildiği konusundaki yakınmamıza karşılık vermeyi gerekli görmedi.)

Oysa, böylesine kesilip biçilen yapıt, piyasaya bir bütün gibi sunuldu. İlerki sayfalarda verdiğimiz şema yalnız yukardan aşağı değil, **aşağıdan** yukarı da okunmalıdır. O zaman (**Üç Kuruşluk Opera** gibi) belli bir yapıtı tecimsel kılmak değil, tecimsel amaçla bir sanat yapıtının nasıl kurulması gerektiği de ortaya çıkmış oluyor. Sökme süreci, tam bir üretim oluyor. «Bütün, ayrı bölümlerin toplamından başka bir şeydir» önermesi, şemanın yalnız üst kesimi için değil, aynı zamanda alt kesimi için de doğrudur.

Sanat yapıtını bir kişiliğin belirtisi sayan görüş, filmler için doğru değildir.

11. «Kapitalizmin çelişkileri eski bir masaldır!»

Basında çıkan yorumlar kabaca tarih sırasına konmuştur, ama sıralamanın bütün acı ve gülünç yanı, değişik gazetelerden kesilen bu yorumların gerçekte tek bir gazetede pekâlâ çıkabilecek ve okuyucuyu hiç de şaşırtmayacak nitelikte olmasıdır. Bu varsayım kabul edilirse, sıralama doğrulanmış olur. Gerçekten de, bütün bu görüş yelpazesi tek bir tutumun, kentsoylu tutumun birkaç perdede gözler önüne serilmesinden başka bir şey değildir. Ancak biraraya getirildikten sonra bir bütün oluştururlar. Bilmem nerdeki gazete yazarı, bütün yazarlarını görüş açılarını kendinde bulundurur ve genel tutumun gelişmesine katkıda bulunur. Burada da karşımızda imeceyle çalışan bir topluluk vardır, ve bu topluluk, üretimde bireyin payını tanınmaz hale getirir. Nasıl oluşur bu topluluk? Sınıf çatışmasıyla, ortaklaşa emekçileştirme çalışmasıyla ve emekçileşmiş kişilerin ortak yazgısıyla. Küçük kentsoylu gazetecinin kafasındaki kuramsal karışıklık değişik görüş kürelerinin varlığı ve bunların birbirlerini itme eğiliminde oluşlarıyla kendini gösterir. Tek bir şey için, aynı anda, iki görüş belirir kafasında bunlardan birini, sonunda gerçeklik karşısında Birey'i, Adalet'i ve Özgürlük'ü kabul ettirecek büyük kentsoylu Ülküsü'nden alır, öbürünüyse, bütün eğilimleri Ülküye karşı çıkan, onu eğip büken, uysallaştıran, ama **yaşamaya bırakan** gerçekliğin kendisinden. Bu çelişki, kentsoylu dizgenin tümü ortadan kaldırılmadan yokedilemez. Böylece gazete yazarı için, belli bir zihinsel özgürlüğü varsayan gülünç bir yanılsama ortaya çıkar sözünü ettiğimiz iki görüşten birini benimseyebilir, başka bir deyişle ikisini de kendine mal edebilir, çünkü ikisinin de üstlenilmesi gerekir. Buysa,

şöyle bir kavga anlatısı doğurur kimi zaman ben alttaydım, kimi zaman da o üstteydi. Bu durumun gülünçlüğü, ayrıca, dâva kapandığı zaman sersemelerin kopardığı yaygarada kendini göstermektedir ya hiç dâva açmayacaktınız, ya da hiç kapamayacaktınız, diyorlardı. Gerçekten de, dâva açmış olmayı ülkücülük, kapatmayıysa akıllılık olarak niteliyorlardı, oysa, bizim beylere göre, ülkücü bir düşünceyle akılcı düşünce arasında dağlar kadar fark vardı. Akılcı olanların ülkücü görünmeye, ülkücülerin de akıllı olmaya hakları yoktu. İki aşırı uç şampiyonları için, dâvayı açarken akılsız, kendi kendimizi yokedecek kertede yitirirکense ülkücüyduk. Solcu dostlarımız bile bu dâvayı yararsız buldular (İşleyime karşı açılmış bir dâvada, kimsesiz bireyin haksız sayıldığını göstermenin ne önemi vardı? Herkes bunu daha başından bilmiyor mu? Eh, gerçekten biliyordu doğrusu...) Bizim içinse, halkın bütün katlarında adalete karşı gittikçe artan bir güvensizliğin doğduğunu saptamak ilginçti. İşin içyüzünü öğrenmezden, hattâ sözleşmelerimizi gördükten sonra konuştuğumuz herkes, hiç ayıksız, bir milyon marka dâva açmamamızı salık verdi. Peki, bütün bu insanların bilgisinin onları nereye götürdüğünü öğrenmek de ilginç değil miydi? İşin doğrusu şu ki, büyük kitleleri belli bir düzen içersinde tutabilse de, sermayeciliğin gün geçtikçe kendi işlerine çekidüzen veremediğini bilmek yetmez; bunu dile getirmek de yetmez, çünkü güçsüzlüğünü bilmek ona kaygı değil, dinginlik vermektedir; hiç durmadan ortaya vurmak gerekir bu güçsüzlüğü. Sermayecilik kendiliğinden can vermeyecektir buna önyak olmak gerekir. Yeter sayıda sınıf çatışması bilinçlere girdi mi, bu çatışma çoğu kez doğal bir kategoriye gibi gözükmemekte, ve gerek bireyler, gerekse daha önemli topluluklar edimlerini **daha başından** sınıf çatışmasıyla belirlenmiş saymaktadırlar —buysa onları tehlikeli bir edilginliğe itmektedir. O zaman sınıf çatışması insanların işi olmaktan çıkmakta insanoğlu sınıf çatışmasına konu olmaktadır. İşte bu yüzden, pek çok solcu yazarın evreni perdelerle çevrilidir. Perde çatışılan kişiyi gözden saklamakta ve kendilerinden çok onu korumaktadır. İnsanların çoğu küçük kentsoyludur, küçük kentsoyluysa küçük kentsoyludan başka bir şey değildir, doğal ve değişmez bir insan kategoryası içindedir. Küçük kentsoylunun belli bir balık yiyişi vardır toplumsal işlerin kimisini küçük kentsoylular görür, bunları görenler küçük kentsoyludur. Küçümseme onları her türlü haklı isteği dile getirmekten alıkoyar. İşleyimciler aydın olmadıkları, ağaçlar yeşil, yargılama kurulları adaletsiz oldukları için, işleyimcilerin aydın olmaması, bizim bundan ötürü onlara soldırmamızdan daha akıllıcadır. Burada «eskiden yağmış kar» deyiminin büyük payı var. Şunun şöyle, bunun şöyle olduğunu biliyoruz, ta ne zaman yağmış kar bu. Yalnız, vay geldi bu eskiden yağmış karın üstünde gezinen ve elde kürek, kaldırıp atmaya çalışanın başına! Taze yağmış kar gerekir bize! Bu eski kardan daha iyi korunan şey yoktur yeryüzünde. Edebiyat, gün geçtikçe bir mal haline gelmek-

te ve yarış yasaları edebiyatçılarımızı hep yeni, bilinmeyen ya da unutulmuş şeyler bulmaya itelemektedir. Böylece, eskiyen bir haksızlık her türlü saldırıdan kurtulmakta, ciddi bir yolsuzluk iki haftada küçük bir düzensizlik haline gelmekte ve edebiyatta kullanılan bir «konu» olmaktan öteye geçmeyen sermayecilik, kötü bir konu, eski bir kar biçimine girmektedir.

12. «Bireyin haklarını korumak gerekir.»

Kaynak yurttaşlık yasası

Yargılama kurulu, bir oyun yazarının değişiklik yapma hakkının, ünü derecesinde sınırlı olduğunu; sinema uyarlamasının yapıtın özüne ilişkin, düşüncelerinin etkililiğini tehlikeye düşüren birtakım değişiklikler gerektirdiğini, ve genel olarak, filmin kusurlarından oyun yazarının değil, filmin öyküsünü kaleme alanın sorumlu tutulduğunu bildirdi. Demek ki, yapıtın özüne dokunan ve etkililiğini tehlikeye düşüren bu değişiklikleri kabul etmek gerekir. Buna karşılık, sözü edilen değişikliklerin bu sınırı aştığını açıkça ortaya koyacak olanın yakınmasına kulak bile asılmaz... Yazar, ortak yönetim hakkını güvence altına alan sözleşmeye dayanarak, sinema ortaklığının güzelduyusal (estetik) yeterliliğini açıktan açığa yadsıyordu. Sinema ortaklığı tarafından bir köşeye atılınca, artık, olsa olsa, yargılama kurulunun nöbeti devralmasını umabilirdi. Bu durumda, yazar, herhangi bir yargıcın güzelduyusal yetkisini tanımak zorundaydı. Béla Balazs ve I. Vayda adlarında sıradan iki yazar, «deyişi bozmama» ya çalıştılar, ve yargıç, filmi görmeden, içgüdüyle, söz konusu kişilerin yazarın deyiş biçimine öykünmeyi, yani kendi yazış biçimlerini çiğnemeyi başardıklarına karar verdi. Yargıcın kendisi karar verdi bu karşı deyiş'in başarıya ulaştığına! Bireyin haklarının hiç mi değeri yok? Sorunu şöyle dile getirmek daha iyi demek ki birey, üretimin dışında haklarını koruyamaz. **Üretimin dışında hak diye bir şey yoktur.** Hak olarak kendisine bir görev gibi sırtına yüklenen topluluk karşısındaki sorumluluğu kabul etmesi tanınıyor. (Yazar, yapıtının uğradığı zararların hesabını topluluğa vermelidir.) Başka biri çıkıp da, onayını alarak ya da almayarak, onu bu sorumluluktan kurtardı mı, hakları da uçup gitmektedir. Üretimde bireyin payını tanınmaz hale getiren üretim biçiminde, bireyin haklarını korumak güçleşir. Bununla birlikte, ürünün getirdiği kârların paylaşılması tartışılırken, söz konusu haklar yeniden ortaya çıkmaktadır.

13. «Özdeksel - olmayan hakkı korumak gerekir.»

Özdeksel olmayan hakkın korunması gerektiği görüşü öylesine yaygın ve doğrulanmıştır ki, insan, iktisadi ve toplumsal görüngülerin üstünde, insandaki doğuştan gelen hak duygusunu dile getiren, özdeksel şey-

lerden bağımsız, bunlara eleştirel, açık görüşlü bir gözle bakan bir hak varmış sanısına kapılır. Bu anlayışa göre hukuk, insanlar arasında kurulan, ve —doğal bir görüngü olan— iktisadi gelişmenin kışkırttığı yeni ilintilerin işte o sonsuz ve sarsılmaz hak duygusuna göre yönlendirilmesine göz kulak olmalıdır. Oysa bu görüş, hukukbilimin bazı baskın eğilimleriyle çelişmektedir. Şu Yargıtay Kararı'nı ayrıntılarıyla okumak yarardan uzak değildir :

«Bir filmin çekimyle ilgili sözleşme, yapımcı karşısında, filmin öyküsünü yazana, söz konusu filmin yapım ve işletilmesinde herhangi bir hak tanımakta mıdır? I. Daire. S. D. ve Ort. (Dâvalı) ile W. (Dâvacı) dâvası hakkında 16 Haziran 1923'te verdiği karar. I. 185/22. I. Berlin I. Sulh Mahkemesi. — II.

Dâvacı, **Bir Tek Dansöz** adlı film öyküsünü yazan kişidir. Dâvalı sözü geçen öyküyü yazardan almış, ama şimdiye dek çekime başlamamıştır. Dâvacı, dâvalının filmi çekmeye, çekilen filmin önceden saptanmış koşullara göre dağıtılmasına ve gösterim sırasında adının belirtilmesine mahkûm edilmesini istemektedir. İlk iki mahkeme kararı bu isteği haklı bulmuştur. Dâvalı, dâvanın yeniden görülmesini sağlayarak, haklı çıkmıştır.

Nedenler : dâvalının hemen çekime başlaması gerekip gerekmediği konusundaki kavgalı soruda, mahkeme, dâvalının böyle bir zorunluluğu ivedilikle kabulünü gösteren bir kanıt bulamamıştır; tanık N.'nin sözleri ve doğrulama mektubunun içeriği bu konuda kesin bir şey getirmemektedir. Dâvalı tarafından verilmiş yazılı bir söz bulunmadığından, özel bir anlaşma yapılmadığı zaman, böyle bir zorunluluğun hukuk açısından var olup olmadığının araştırılması gereklidir. Bu konuda yazılı bir metin yoktur. Dâvayla ilgili konuda saptanmadıkları için, tecimsel kullanılımlar da geçerli olamaz. Ancak, sözleşmenin hukuksal yanının incelenmesi böyle bir çekim zorunluluğunun varlığının saptanmasına izin vermelidir. Söz konusu sözleşme bir basım sözleşmesi değildir elbet; dolayısıyla, yayınlarla ilgili yasanın 1. paragrafı burada uygulanamaz. Bununla birlikte, basın, yayım ve dağıtım ile ilgili yürürlükteki yasal olanaklara başvurarak bir uygulamaya gitmek zorunlu gözükmemektedir. **Bu zorunluluk, yayıncının yazarlar için, zihinsel ürünlerini kitlelere tanıtan bir araç oluşu fikrine dayalıdır. Demek ki emek ödentisi, ilke olarak, yazarın aradığı başlıca ereği, yapıtını halka tanıtmaktır. Bir sinema yapımcısını, daha başka zihinsel ürünlerin yaratıcılarının bulunacağından daha kötü bir duruma düşürmek için hiç bir önsel neden yoktur. Bir film yapımcısının yatıracığı paranın yayıncınınkinden çok daha yüksek olması belirleyici bir rol oynayamaz.** Dolayısıyla, bu iş karşımıza, bir oyunun ilk gösterisinden başka türlü gelmemektedir. Kimi durumlarda, güdülen erek uğrunda harekete geçirilecek özdeksel araçların oransızlığı, gösteri zorunluluğunu reddetmeyi haklı çıkarabilir. Ancak,

dâvalının bu durumda, söz konusu yönde geçerli bir açıklamada bulunmadığı görülmüştür. Bir sinema ortaklığını, tiyatro kurumundan ayıran şey, ikinciye yöneten kişi oyunun gösterilmesini kendisi düzenlerken, birinciye yöneten kişinin birtakım filmler üretilip piyasaya sürmesidir; ancak, bu küçük ayırım, ele alınan uyuşmazlıktaki hukuksal durumların birbirinden ayrılmasına yol açmaz.

Bu kanıtlamayı geçerli sayma olanaksızdır; hukukun yaşayan gerçekliğinden çok, töresel bir kurgudan gelmektedir çünkü.

Birinci yargıç, haklı olarak, çekim sözleşmesinin yayın sözleşmesi olmadığını ve bu konudaki öğretinin (Goldbaum, **Yazarlık Hakları**, s. 93) kimi yerlerinin yanlış olduğunu kabul etti. Ancak, yayın yasasının 1. paragrafının benzetme yoluyla uygulanması burada geçerli olamazdı. Bir yayın sözleşmesiyle çekim sözleşmesi arasında birtakım benzerlikler, çekim sözleşmesiyle de bir oyunun sözleşmesi arasında benzerlikler vardır elbet (Yargıtay kıyaslarken buna da değinmektedir), ama bunlar öze ilişkin benzerliklerdir; ayrıca, bu iki konu arasındaki ayrılıklar öylesine önemlidir ki, yayın hakkı ilkelerini alıp sinema hukuku alanına uygulamak yerinde olmaz. Yayın konusunda nicedir uygulanan hukuk —son derece önemli Alman kitap işleyiminin töre ve yapılagelişlerinden esinlenerek, hukukbilim ve öğreti çerçevesinde oluşan hukuk— kitap ve müzik teciminin gereksinimlerine uygun, yasa gücünde bir kararnamenin ortaya çıkmasına izin vermiştir. Sinema işleyim ve pazarının gereksinimlerinin, kitap işleyimininkinden apayrı olduğu açıktır; dolayısıyla, söz konusu gereksinimler, nesnelerin gücünden ötürü, yazarla filmin yapımcısı arasındaki hak hukuk ilintilerine ayrı bir açı getirmektedir. **İşte bu yüzden, konuyu daha ötelere götürmeksizin, değişik iktisadi koşullar hukuksal gerekliliklerin ve az çok benzer alanlardan alınan hukuk ilkelerinin uygulanma olanaklarının çok titiz bir incelemeden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır.**

Olgular alanındaki ayrılıklar açısından ele alındığında, şu noktalardan yola çıkılması gerekir :

1. Yayın sözleşmesinin konusu yazılı yapıtlardır, sanatsal yayın sözleşmesi hakkında bir yasa bulunmadığından, benzetme yoluyla —ve bir de yapılagelenlere bakarak— somut sanatlarla fotoğraf sanatındaki bazı ürünleri de içerir. Bir yandan, özgün metnin yeniden kaleme alınması yayıncının bireysel zihinsel işbirliğiyle değil, mekanik bir biçimde olmuştur. Öte yandan, bu yeniden üretim aynı sanat alanındadır. Başka bir dilden yapılan çevirilerin mekanik değil, zihinsel üretim alanına girdiğini, bakır üstüne resim çizen adamla basımcının bir tutulamayacağını anımsatmak bu durumu değiştirmez (Goldbaum, **Yazarlık Hakları**, s. 93). Çünkü aslolan, her şeyden önce, iki durumda da aynı sanat alanı içersinde (edebiyat yapıtı ya da somut yapıt) kalınması, ve belli bir zihinsel etkinliğe karşın, öz-

gün metnin en ince ayrıntısına dek göz önünde bulundurulmasıdır. Buna karşılık, örneğin, bir kitabın tiyatroya uygulanması yayın hukuku alanına girmez. **Ayrıca şurası da ayrı bir özelliktir ki, yaratıcı, söz konusu yazarı ve yapıtını halka tanıtmak üzere, yayın sözleşmesinden öngörüldüğü üzere, özgün metnin sadık kopyasını, bir mal halinde, eldengeldiğince çok sayıda, kendisi halka sunmak zorundadır.**

2. Tiyatro yapıtlarının oynanmasıyla ilgili sözleşmelerdeyse durum aynı değildir. Burada, yeniden üretim yoktur. Dolayısıyla yayma değişiktir. Yapıt sahneye çıkarıldı mı, yapılan sözleşme uyarınca, yayımı yalnız o sahne için düşünülmüş ve belirlenmiş demektir. Bir yayın sözleşmesindeki anlamıyla, sanat yapıtının mal olarak yayılması söz konusu değildir. Gösteri sayısı, çoğu kez, sözleşmeyle belirlenmiş ve sınırlanmıştır. Tiyatro yapıtlarının, oynanırken, başka bir sanat alanına aktarılmaları söz konusu değildir. Yapıt, yazar tarafından, kullanılmaya hazır olarak teslim edilir. Burada yönetmen, yazarın yardımcısı gibidir. Sık sık görüldüğü üzere, yazar araya girip sahneye konusu yönetebilir.

Belli bir metne değil, sahneye ilişkin işaretler toplamına dayanan bale, sözsüzoyun falan gibi gösterilerle ilgili sözleşmelerdeyse bakış açısı değişiktir. Ancak bu gösterilerde bir «dramlaştırma» dan, yani sözlü dilin el kol hareketleri diline aktarılmasından söz edilebilir. Bu durumda, sahneye koyucunun, sahne yönetmeninin ya da bale ustasının, sanat ürününü canlandırmak üzere fazladan birşeyler yapmaları gerekir. Ama burada da gösteri için bir sözleşme imzalayan tiyatronun çerçevesinden çıkılmamaktadır. Mal gibi yayma yoktur Söz konusu sahne işaretlerinin —ki bunlar oyun hakkıyla birlikte satın alınıp sözleşmeye bağlanmaktadır— belirlediği çerçeve içinde bir gösteri zorunluluğu yorum bile istemez. Gerçekten de, gösteri zorunluluğunun (sayıca, günle falan) sınırlandırılması ve bunun sözleşmede açıkça belirtilmesi tiyatro sözleşmelerinin özel niteliğidir.

3. Sinema uyarlaması sözleşmesi çok daha başka türlü tasarlanır. Yayın ve oynama sözleşmelerinin kimi öğelerini taşır, bunlara daha başka öğeler ekler. Çok ayrı bir türsel değerlendirme isteyen, ayrı bir sözleşme biçimidir bu. Yayın sözleşmesi gibi, özgün bir metni konu edinir, ama yeniden üterilip yayılacak olan bu metin değildir, ondan yola çıkarak tasarlanacak bir şeydir. İlkın, bir balenin ya da sözsüzoyunun sahneye uyarlanmasıdaki gibi, bir «dramlaştırma» işlemi, yani özgün metinde yazıyla verilen görüngülerin gerçek bir eylem, bir gösteri haline dönüştürülmesi vardır. Anlatım aracı olarak, el kol hareketlerinin dili, sözcüklerin yerini alır. Ama aynı zamanda başka bir sanat türüne geçilir önce zihinde tasarlanan sözsüzoyunun, elle tutulur bir yapıta aktarılması gereklidir. Bunun fo-

toğrafla, yani son derece mekanik bir yapıta aktarılması gereklidir. Bunun fotoğrafla, yani son derece mekanik bir yolla yapılması, elimize makınayı alıp bir tiyatro sahnesindeki bale ya da sözsüzoyunun fotoğrafını çekmek değildir. Sinemanın kendine özgü yasaları vardır, bunlar optik yasalar değildir, önümüze getirilen gösterinin özünü ve içeriğini yakalar ve saptarlar. Sinemanın özü, dramatik sürecin bir sürü bireysel görüntüye dönüştürülmesidir; bu da, sözün ortadan kalkmasından ve her şeyin birbirlerinden ayrı çekilmiş kısa sahnelerde toplanmasından gelir. Bu kısa sahnelerin birbiri ardından gelişi, bağlantısı, birbirine uydurulması, onlara inanılması için yapılması gereken şeyler özgün metinde ancak tohum halinde vardır ve çok özel ilkelere bağlıdır; bu iikeler, sözlü dramınkinden de, sözsüzoyununkinden de ayrıdır; sahneye koyucunun görevi yalnız biçimsel olarak sahneye koymak değil, bütün o vazgeçilmez şeyleri gerçek yaşama aktarmaktır. Bu dediğimiz, «çekime hazır» film öyküsü için de doğrudur; çünkü iyi bir film için gerekli koşullar ancak görüntülerin çekimi sırasında gözükebilir sözün en gerçek anlamıyla görüntü yönetmenin merceğinden görmek zorunda olan kişiye. Yazarla sahneye koyucu (yönetmen) arasındaki bir yığın görüş ayrılığının ve uygulamısal değişikliğin nedeni budur; söz konusu görüş ayrılıklarında, ille de yönetmenin boyuneğmesi gerekmez, ne de egebilir. Çünkü bütünüyle değilse bile, ayrı nitelikteki görsel bir yapıt olarak filmin gerçekleştirilmesindeki sorumluluğu paylaşır. Çok sayıda üretilen ve kitle halinde pazara sürülen, mal, filmidir; ama genel olarak, bu işi filmin yapımcısı değil, dağıtımcılar üstlenir. Bununla birlikte, bir film makarasının içeriği, bir kitabınki gibi, yalnız özgün metin yazarının zihinsel çalışmasının ürünü değil, yazarla yönetmenin ortak çalışmasıdır. Yönetmen ayrıca haik karşısında da belli bir rol oynar, bu, yönetmene belli bir görev veren ve zihinsel yeteneklerine güvenen ortaklığın önem ve ününde dile gelir. **Bundan ötürü, kınanan yargının yaptığı gibi, filme imzasını atan kişiye bir oyun yazarından daha az ya da onun kadar iyi davranmak için hiç bir neden olmadığı öne sürülemez.** «Çekime hazır» film öyküsü bir tiyatro oyunuyla özdeş tutulamayacağı gibi, kıyaslanamaz da. Sinema işiyle uğraşan bir kurum da tiyatroyla uğraşan kuruma benzer. Bu sonuncu, daha önce yapılan sözleşme uyarınca, bir oyunu sahnesinde birkaç kez gösterir; **birinciye, sonradan bütün dünyaya yamak gereken bir mal üretir. Bundan ve doğurduğu tecimsel tehlikeden ötürü, ağır bir iktisadi yük vardır sırtında, ve yatırım harcamalarına başka bir değer vermek gerekir.** Gerçekleştirilen film işe yaramıyorsa ya da kötü yarıyorsa, bu, malın dağıtımcı tarafından piyasaya sürülmesini, kitlelere yayılmasını zorlaştırır. Buna karşılık, tiyatro yönetmeni, işinde çok büyük bir zarara girmeksizin, oyunun bir sonraki gösterisini durdurabilir. **Ama başka açılardan da, üretimi bütünüyle sonradan piyasaya sürülmesi gereken bir mala dayalı film yapımcısının tecimsel yönetimi apayrıdır. Birtakım yedek**

akçalar öngörmesi gerekir. Çağın, halkın beğenisinin, konunun güncelliğinin ve dünya çapındaki yarışın, kendi kentinde iş yapan bir tiyatro yöneticisine oranla, çok daha fazla tutsağıdır. Çünkü, işin aslına bakarsanız, avuç dolusu para akıtarak negatifler ve kopyalar üretmek yetmez. Ayrıca, malın pazara sürülmesi gerekir, dağıtım ortaklıklarının araya girişinden ötürü, film yapımcısının bu alanda kesin ve belirleyici bir etkisi yoktur. Dağıtım, özellikle de sinema salonlarındaki gösterimler sırasında (elektrik aygıtların bozulması falan gibi) birtakım yeni harcamalar girer işin içine; dünya piyasasında, alıcılar bu harcamaları, ancak film başarılıysa göze almaktadır. Görüldüğü gibi, bu dağıtım, bir kerede, kesin olarak üretilen ve yayıncının kendisi tarafından dağıtılan kitabinkinden ayırdır. Ve son olarak, bir film öyküsünün değeri, bir tiyatro oyunununki gibi, okur okumaz görünmez, çünkü, yukarda anlatıldığı üzere, film öyküsü hep yarımdır.

Bundan ötürü, yazarla yayıncısı, bir oyun yazarıyla tiyatro yöneticisi arasında yapıldığı gibi, —sağlıklı bir iktisadi yaşamın biricik koşulu uyarınca— yazarla film yapımcısı arasında kârın dostça paylaşılması yolu tutulamaz. Bir yanda, yazarın, karşılığında özel gösterim hakkını bıraktığı yazarlık payını almak istemesi, hem de zihinsel ürünüyle kamuoyunun ve sinema seyircilerinin karşısına çıkma konusundaki haklı arzusu vardır. Beri yandaysa, ilkin yönetmenle birlikte yapıtın yaratılmasına katkıda bulunması ve gerçekleştirdiği filmin ve işletilmesinin getirdiği önemli iktisadi tehlikeyi göğüslemesi gereken yapımcının çıkarları. Ayrıca, yayın hukukunda da, ortak çalışma halinde bir yeniden üretim zorunluluğunun ortaya çıkmayacağını (yayın yasasının 47. maddesi) gösteren yönergeler vardır (U.G.'nin, ortak çalışmalarla ilgili özel hükümlerinden 6.'sına bakın).

Bundan dolayı, yayın yasasının 1. maddesinin benzetme yoluyla kullanılmasının doğrulanmadığı görüşündeyiz. Özel bir sözleşme olan sinema uyarlaması sözleşmesi, henüz, iktisadi gelişmeye uygun ve yayın hukukuna kıyaslanabilecek bir evrim geçirmemiştir; bu evrim tamamlanmış olsaydı, sorun ciddi bir biçimde ele alınabilecek, herkes, sözleşmede belirtilmediği zaman bile dâva açma ve uyulmasını bekleme hakkını yazara tanıyacak ve olağan karşılayacaktı.

Türesel durumdaki ilerki gelişmelerin, film yapımcıları karşısında yazarlara haklarını korumalarına izin verecek bir uygulatma zorunluluğu getirip getirmeyeceğini, yapıt belli bir zaman dilimi içinde çekilmemişse, duruma göre, zarar ziyan ödentisiyle ya da ödentisiz, özgün metnin geri verilmesini sağlatıp sağlatmayacağını incelemek de, bu konuda bir yargıya varmak da bize düşmez.

Bundan ötürü, dâvayı haksız bulup reddediyoruz.

Bir filmin gerçekleştirilişindeki özelliği ele alan üçüncü paragraf, gö-

rüldüğü gibi, uygulayımın bu kesiminin yüzde yüz eytişimsel (diyalektik) bir betimlemesini yapmakta; söz konusu kesimin sinemadaki önemi gittikçe artmıştır; ve paragraf, bundan, «film yazarının bir tiyatro yazarı kadar ya da ondan az hoş tutulması için hiç bir neden bulunmadığının» öne sürülemeyeceği sonucunu çıkarıyor. Yazarı, aygıtların bir parçası saymak gerek. Ama bu aygıtın içinde satışın düzenlenmesi de var. Ugulayımın pazara ait bir öge olduğu ortaya konurken —ki bu çok anlamlıdır—, yazar - uygulayım karşıtlığı eytişimsel olarak çözülmüştür. Yazar, uygulayım sürecine katılıp sürüklenmiş bir mal üretimi süreci sayılmıştır. Yazarın özdeksel olmayan çıkarlarının korunması, «yapımcının sırtına çok ağır bir iktisadi yük bindiği» için, yarıda kesilmektedir. Beş para harcama getirmediği için, tinsel çıkarlar sonsuza dek korunabilir. Bu çıkarlara sağlayabileceğimiz adalet bu kadardır işte. Gerçekten de, «değişen iktisadi koşullar (...) hukuksal gerekliliklerin ve hukuk ilkelerinin uygulanışının özel bir titizlikle incelenmesi zorunluluğunu doğurmaktadır...» (tıpkı özdeksel olmayan çıkarların korunması ilkesi gibi). Buna «—sağlıklı bir iktisadi yaşamın temel koluşu olan— yazarla film yapımcısı arasında çıkarların dostça paylaşılması» adı veriliyor, ve bu, özdekçiliğin (maddeciliğin) en sarsılmaz belgelerinden biridir. Özdeksel çıkarlarla özdeksel - olmayanlar arasındaki çelişkiye bir çözüm bulunsaydı —gerçekten de, birincilerin çiğnenmesi doyurucu bir çözüm değildir—, böylesine ustalıklı birliği ve akla uygunluğu sağlanan şu aygıtın da tinsel ve özdeksel olmayan çıkarları olurdu. Sözün kısası, her şey gelip kârın korunmasında düğümlenmeseydi, biz de pek karşı çıkma gereğini duymazdık.

Bununla birlikte, başlangıçta sözünü ettiğimiz eski ölküsel ve mutlak hukuk anlayışlarının, yukarıya aldığımız yargılama kurulu kararlarında ortaya çıkmış yeni görüşlere yerlerini bırakıp yokolmaları söz konusu değildir elbet. Tam tersine, içinde yaşadığımız sermayeci dizgeye müthiş gerekli nedenlerden ötürü bu anlayışlardan vazgeçememekteyiz galiba. Ege-men öğretilerde, tıpkı egemen toplum katmanlarındaki gibi, herkes bir köşeye kısırılmıştır. Her belirti öbürüne dayanışık olmakla kalmaz, yazgısını elinde tuttuğu daha başka bir sürü anlayışa zincirleme bağlıdır. Onları salt dolaysız yararlı oluşlarına bakarak atamaz ya da saklayamayız, çünkü daha önce dediğimiz gibi, yararlılık çoğuldur, ve herhangi bir anlayışın atılması kendi başına zararlı olabilir. Bunları hiç durmadan uygulamaya sokmak, ve çoğu kez birbirinden ayırmak gerekir; öğretiler yaşlandığı ve halkalarının en zayıfı olan öbürlerinden ayrılmış anlayıştan daha dayanıklı olmadıkları halde, uygulama hep gençtir. Zincirleme birbirlerine bağlı bu belirtiler, kesinlikle lekelenildiği zaman, ancak uzun duraksamalarla ve bilmem kaç kez yeniden kutsadıktan sonra bırakırlar içlerinden birini... Ama kılğı (pratik) bütün öğretilerin başucunda, beşiğinin ve tabutunun başında nöbet tutar.

Bizim dâvaya yeniden şöyle bir göz atmak ilginçtir. Gerçek ve belirli bir dâvada «haklarımızı» savunmaya çalışarak, çok belirli bir kentsoylu öğretiyi köşeye kıştırdık ve yargılama kurullarının kentsoylu uygulamasıyla onu suçüstü yakalattık. Bizim olmayan, ama yargılama kurullarının olması gerektiğini varsaymak zorunda bulunduğumuz birtakım anlayışları gü-rültülü bir biçimde överek yürüttük bu dâvayı. Ancak açtığımız dâvayı yitirerek bu yargılama kurullarında genel kentsoylu uygulamayla çelişme-yen yeni anlayışlar keşfettik. Bunlar yalnız eski anlayışlarla (tümü büyük beylik kentsoylu öğretiyi oluşturan görüşlerle) çelişmektedir. Kentsoylu-lar bu eski anlayışları bir yana mı bırakmışlardı acaba? Onlar bu anlayış-ları öğretide değil, uygulamada bir yana bırakmış durumdalar. Uygulama-da, öğretilerini yürürlükten kaldırmakta, ama «beri yandan» onu sakla-maktadırlar. Ve işin gülünç yanı, asıl onlar (evet onlar!), ne öğretilerini bir yana bıraktıkları, ne de somutlaştırdıkları zaman uygulamalarını yürüte-bilirler.

Besteci Weill, aşağı yukarı şuna benzer bir yargı elde etti bizim söz-leşmeye dayanarak o da filme karşı hiç bir istekte bulunamazdı. («Sözleş-medeki katkısıyla ilgili maddeler ona da, bu katkı haksız olarak reddedil-diği zaman zarar ziyan ödentisi isteme hakkını veriyordu.») Örneğin, si-nema ortaklığı filmin metnini, hem de kabul edilemeyecek derecede de-ğiştirdiği zaman böyle bir şey yapabilirdi. Oysa ortaklık kabul edilebilecek değişiklikler yapmıştı. (Burada Brecht dâvası animaktadır.) Aynı biçimde, ortaklık müzikte değişiklik yaparsa, Weill her şeye hak kazanıyordu. Ama ortaklık, daha duruşmaların başında, böyle bir şey yapılmadığını güvence verdi. Weill yine de dâvayı kazanıyordu. Bu durumda herhangi bir istekte bulunabilir miydi? Evet, asıl metin üstündeki değişikliklerin kabul edile-bilirlik sınırı içinde kaldıkları saptanmadığı sürece. Oysa, ne yazık ki, bu çoktan saptanmıştı (hemen yukarı bakın). Dolayısıyla ister Weill hakkın-da, ister Brecht hakkında verilecek yargıyla olsun, filme artık hiç bir şey yapılamazdı. Weill dâva açmakta haklı, Brecht haksızdı. Sapla, samanı böylesine titizlikle birbirinden ayıran şu yargı kurul nasıl da nesnel dav-ranıyormuş gibi gözüküyordu!

Yüksek kurul, ilk kurul başkanı Weigert'in sonuçlarına, vardıkları nok-ta yönünden hiç bir kusur bulunamayacağını bildirdi (filmin ortaya çıkma-sına olanak veriyorlardı). Oysa bu hak, Yüksek Kurul tarafından kabul edilenin aynı değildir. Yüksek Kurul'un harcadığı mantık çabasıyla Bay Weigert'inki arasındaki ayrım kör kör parmağım gözüne ortatadır...

Hâlâ vazgeçilmez bir nitelik taşıyan bir inancı, ülküsel ve bireysel, üretim sürecinden ayrı kalabilen bir hukuka duyulan **inancı** koruma isteği (hukukun kendisinin korunamadığı yerde), zaman zaman, bana aktarılan şu dâvanın gösterdiği gibi, alabildiğine gülünç burkulmalara yol açmakta-

dir. Bir mimar, bir otelcilik kuruluşunu, otelinin ön yüzünü başka bir mimara değiştirmekle suçluyormuş. Söz konusu ön yüzün tinsel (manevi) açıdan kendisinin olduğunu öne sürüyormuş. Haklı çıkmış. Oysa, neydi elde ettiği hak? Yeni ön yüzün yıkılması söz konusu olamazdı elbet. Bu durumda, mimara bir zarar ziyan ödentisinin verilmesi gerekiyordu. Söz konusu zararın —soyut zararın— onun tarafından, hem de somut zarar biçiminde gösterilmesi gerekiyordu. Bizim mimar bunu yapamayacağından, kendisine zarar ziyan ödentisi verilmez. Oysa haklı çıkmıştır, ve herhangi bir kimsenin tinsel mülkiyetine eskiden de el sürülmezdi, şimdi de sürülmez. Yasak, ama her gün çiğnenen bir yasak. Ne denli gülünç gözükürse gözüksün, belki de bu yargıç kararında ilginç bir çıkış kapısı var: özdeksel olmayan istekler korunmakta ve özdeksel olmayan yoldan karşılanmaktadır. Devlet, çiğnenen hakkın aranmasının **haklı olduğunu** kabul etmektedir.

14. «Yargılama kurulu filmin yapımına olanak vermelidir.»

Bütün davranış ve anlayışları değiştirdiği için son derece önemli bir şey var ki, o da, üretimin oynadığı rol, daha doğrusu bu rolün gittikçe artan önemi. Hukuk, Özgürlük, Karakter gibi şeyler üretimin işlevleri, yani değişik görüntüleri haline gelmiştir. Bilgi edinme edimi bile artık genel üretim süreci dışında gerçekleşemez. Tanıyıp öğrenmek için üretimde bulunmak gerekir, ve üretmek, üretim sürecinde yer almak anlamına gelir. Devrimcinin ve devrimin eylem alanı da, üretim sürecidir. Bu konuda çok yalın, ama yeterince düşünülmemiş bir örnek var işsizlerin devrimde oynadıkları son derece küçük rol. İşsizlik üretimi tehlikeye düşürdüğü gün, bu yardımcı oyunculuk rolü hemen baş oyunculuğa dönüşecektir.

Yargılama makinası, genel üretim makinasının küçük bir parçası gibi çalışmaktadır. Dâvanın her anında, yargılama kurulu, davranışıyla filmin kılgsal olarak yapımını gerçekleştirme isteğini dile getirdi; buradaki sinema üretimi, birtakım gündelik filmlerin gündelik yapımı anlamına geliyordu. İşte bu istekten yola çıktığı için, yargıç, dâvacıyla dâvalının üretim sürecindeki rollerini saptamaya çalıştı yalnız. Bu yüzden, yazarın filmin yapımını kolaylaştırıp kolaylaştırmadığının aranmasıyla yetinildi. «Kolaylaştırmak» derken, sinema ortaklığının arzularına uygun, yani daha başından satış olanaklarına göre gerçekleştirilmiş bir filme katkısı anlatılıyordu; «kösteklemek» derken, başka türlü bir film yapma isteği. Yazarın başlangıçtaki temel metni belirleme hakkı, sonradan, dâva aracılığıyla (yerine gidilerek) değişik bir metinden yola çıkarak zaten bitmiş olan bir film konusunda önerilerde bulunma görevi haline geldi. Sözleşmeler ancak ikinci derecede rol oynuyor. Onları da ancak üretim sürecinde oynadıkları role bakarak yargıladılar. Yazarın filmin tasarlanişına katılma ko-

nusundaki isteklerini dile getiriyor idiyse —ki getiriyordu—, bu istekleri yazarın ısrarla üretimi baltalama eyleminin bir bölümü saymak gerekiyordu; buysa, asıl önemli şeye, yazarın genel tutumuna gölge düşürüyordu. Yazar, kurumu iyice batırmak için elindeki kâğıda sımsıkı sarılan Shylock'tu. Bir sanat yapıtının hangi koşullarda gerçekleştirilmesi gerektiğini anıyacak durumda olmayan yargılama kurulu, sinema ortaklığının bir sanat yapıtı ortaya koymasını istemekten vazgeçti. Ama bir filmin —yani malın— hangi koşullarda üretilmesi gerektiğini anlayabildiğinden, ortaklıktan sözleşmeyi uygulamasını istemekten de vazgeçti. Bizim durumumuzun ileri tutar yanı yoktu. Uymak zorunda kaldığımız sözleşmelere yaslanıyorduk, yoksa yarışıcılık imzalırdı onları bizim yerimize (ve hemen ardından yadsırdı), buysa sinema ortaklığının yıkılmasına yol açardı. Gerçekten de, film, piyasaya çıkarıldığı zaman getireceği gelirlerin bir bölümü önceden verilerek bizden satın alındı. Böylece onu, satınalmadan satmak gerekiyordu. Bu sözleşmeler filmin gerçekleştirilmesini engelliyordu dolayısıyla değiştirilmeliydiler. Ortaklığın, kesin metin oluşturulmadan oraya girmemesi kararaştırılmıştı; B. Weigert bir kalemde sildi attı bu maddeyi. Film öyküsüne temel olacak metnin, öykü yazarı, B. Lania'ya ağızdan verilmesi kararlaştırılmıştı. B. Weigert bunların yazılı verilmesini istedi. Filmin ancak Lania tarafından yazılmış, yazarca onaylanmış tek bir taslağa bakılarak çevrilmesi karara bağlanmıştı. B. Weigert, sinema ortaklığının kalem aldığı öyküyü onaylamadığı için, bu taslağı onaylayacak yazarı cezaya çarptırdı... falan.

Sözün kısası, B. Weigert, ortaklığın verdiği sözleri değil, vermesi gereken sözleri tuttu. Böylece yargı organlarının görgüsü işleyiminkini bastırıyor, verilen kötü sözler en doyurucu biçimde düzeltiliyordu. Ortaklık, sözleşme yaparken B. Weigert'i tutamamış, ama bu sonucu hiç değiştirmemişti. Besteci, yazarınkine koşut bir dâvada haklı çıktı ve film yasaklandı. Ortaklık öfkelenmiş besteciye yol vermişti, ama yargılama kurulu, üretime yeterince yardımda bulunduğu için, kendisini haklı gördü. Bestecinin sonuna dek sürdürdüğü (müzik) önerilerinde filmin yapımını köstekleyecek hiç bir şey yoktu, müzikle ilgili olmayanlarsa ciddiye alınmamıştı. Yargılama kurulu bu yargısıyla söz konusu bir milyon marka verdiği önemin azlığını dile getirmekteydi. Onu ilgilendiren, yalnızca üretimdi. Hak, üretimden uzaklaştıkça azalıyorsa da, bu, yaklaştıkça daha parlak bir rol oynadığı anlamına gelmez. Yatırım tahmin ve hesapları için gerekli basit etken olabilmesi için, hakkın, çok daha ilkelleşmesi gerekir. İktisadi yaşam canlanıp ve karmaşıklaştıkça, hakkın durağanlaşıp basitleşmesi gerekli olur. Ama bu da onu yeniden hesaplanmaz bir şey haline getirir.

Bu çalışmada kullanılan ideolojik belirtiler Nero'nun **Üç Kuruşluk Opera**'dan esinlenerek yaptığı filmde gerekli olan Sanat, Sinema, İş Dünyası falan gibi alanlardaki canlandırmalar konusundaki bir akılyürütme-ye bağlı değildirler. İlke olarak, yalnız filmde söz ettik ve bu çalışmanın okuyucusu da içinde olmak üzere, herkesin söz konusu yönetmenin ölçüsüz çabalarının acıklı sonucunu bile bile bilmezlikten gelmesi çok daha iyidir. Yoksa okuyucu, bu sonuca bakarak, söz konusu belirtilerin pek çoğundaki, bir bakıma ilerici yanı göremeyebilir, oysa bizim küçük araştırmanın amacı bunları göstermektedir. Gerçekten de, daha çok birer gerileme sayılacak sonuçlara varan ilerici eğilimler vardır. Bu, bir yandan, söz konusu eğilimlerin aynı anda birkaç sonucunun bulunmasındandır (örneğin, bizim incelediğimiz durumda, bunlar filmin kendisinin dışındaki sonuçlarıdır), öte yandansa, başka eğilimlerin gelip birincileri süpürmesindendir. Uygulamada, son derece karmaşık bir çelişik eğilim ve belirti alanı vardır önümüzde. Sözünü ettiğimiz yönetmenin özellikle akılsız olması hiç hesaba katılmayabilir, çünkü sinema işleyimi (sanayisi) yönetmenlerin aklına bilmem nesiyle güler. Bizim için daha ilginç, bu noktada sinema işleyimiyle görüş birliği yapan sinema eleştirisinin filmin kurgusundaki basitliği ve filmin tümünün gevşekliğini görmezlikten gelmiş, öteden beri ozanlara, ressamalara, müzikçilere bağışlanan sersemlik hakkını (oysa bu bir hak değil, bir ödevdir) «sanat;ı» Pabst'a vermiş olmasıdır. Andığımız sanatçıların işlevi anlak (vekâ) alanına girmez belli bir anlak kusuru, çocuksulluğa yorulur. Oysa, bu sersemlik üretimlerinin çekici gücünden çok ikinci dereceden bir görüngüdür (fenomendir). İnsan, söyleyecek hiç bir şeyi olmayanın konuşmaya kalkmasına şaşıyor. İşin aslını ancak, konuşan kişinin bunun için para aldığını öğrenince anlıyoruz konuşmanın bir sürü işlevi olabilir, kimi zaman dikkati belli bir şeye çekmek için konuşursunuz, kimi zamansa o şeyden uzaklaştırmak için. Pek çok kişi, anlamlı sözlerin dikkati müzikten anlamsız sözlerden daha fazla ayırdığı görüşündedir. Oysa sinema alanındaki üretimden sersemlik hemen silinebilirdi, eğer sinema üretimi ya da sersemlik başka bir görev yüklenseydi. Ama bütün bunlar toplumsal düzene bağlıdır. Ve belirtilere verilen değer (ki bu işin temelidir) özellikle bunların yalnız eldeki toplumsal dizgeler (sistemler) içersinde değil, düşünülebilecek, yani ilerleme yönünde tasarlanabilecek dizgeler içersinde de yüklenecekleri işleve dayalıdır.

Uygulamadan birtakım belirtiler çıkardık, daha doğrusu bunları uygulamaya koyduk .Bu, dolaysız sonucun (filmin) dışında izleyip gözlememiz gereken birtakım eğilimler seriyor gözümüzün önüne. Söz konusu eğilim-

ler, doğrudan doğruya uygulamadan gelmeyen bazı belirtilerle çelişmektedir; belirtinin uzağında, önünde, başka bir deyişle altında kalan söz konusu eğilimlerin kökeni düşünseldir, büyük kentsoylu sınıfın kuramsal düşüncesindedir. Bu belirtilerin pek çoğunun göbeğinde şu el sürülmez görüngü yatar sanat. O, insanlıktan geçemese de, doğrudan doğruya insanlıktan beslenir; toplumsal, ama bağımsızdır, ve kendini topluma zorla benimsettirebilir; her yerde, her durum ve koşulda, dış dünyayı bir bakıma aracı gibi kullanarak kendini gösterebilir, göstermelidir. Sanatı üretenler ölürse, sanat onlarla birlikte ölmez, tüketicisi kalmasa da, o yokolmaz. Yararlılığı büyüktür denir, ama buna bir ad vermekten kaçınılır, çünkü en soylu niteliklerinden biri belli bir yararsızlıktır, bunun yararlılığıysa, sanatta her türlü sıradan yararlanmanın dışında kalan ve çıkar gözetmeksizin sevilen bir şeyin bulunmasıdır. Herhangi bir şeyi çıkar gözetmeksizin sevmek, denir, insan zihninin (ruhunun) çiçeklenmesidir. Sanatsal yaratış, böylece, insanın doğuştan getirdiği dile getirme gereksinimine indirgenir. Bu gereksinim ilk insanla başlamıştır, denir. Balık suda nasıl yüzerse, insanlar da duygu ve düşüncelerini öyle dile getirirler. Tam anlamıyla bir papaz olumlamasıdır bu, ve daha önemli başka dizgelerde uygulanabilmesi için, Aristo mantığına başvurmak gerekir; ancak o bilir böyle olumlamaların nasıl kullanılacağını. Bu tanımlamaların yinelemeye verdiği ağırlık kimsenin canını sıkamaz, sanatın işlevi konusunda tüm görüngemizi (perspektifimizi) kapatmasa, dolayısıyla sanatla uğraşmamızı güçleştirmese, bizimkini de sıkmayacaktı. Oysa biz, bu uğraşmanın yeri olan uygulamada, «sanat» ın bu belirtisiyle kıyasıya, ve galiba gün geçtikçe daha çok çelişen eğilimler yakaladık. İşte bundan ötürü, söz konusu belirtiyi kendi kavramlarıyla yıkmak, içerden eritmek gerekir, çünkü başka alanlarda da ona benzer belirtiler var, ve hepsi birden Orta Çağ'dan, Aristo'dan kalma bir evren yaratmaktalar. Bu yıkma işlemini gerçekliğin evrimine bırakmak daha doğru olur, ama yapılacak şey oturup eli kolu bağlı beklemek değil, birtakım deneylerle gerçekliği kışkırtmak, göze görünür hale gelmesi için sürece biçim vermek, hızlandırmak ve yoğunlaştırmaktır. Ayrıca, bol bol yeni kavram aşılacak, ta ne zaman Bacon'ın da önerdiği gibi (ki bu öneri tinsel bilimlerde pek başarı elde edememiş, ama uygulamalı bilimlerde daha mutlu sonuçlar doğurmuştur), düşünsel araç ve gereçleri çoğaltmak gerekir, çünkü eski kavram dağarcığının inatla saklanması (söz konusu dağarcık gerçekliği kavramaya yetmediğinden) son derece önemli bir görüngüdür. Sanat yapıtı ne türlü tasarlanmış, neye yönelik olursa olsun, ortaya çıktıktan sonra satılan bir şeydir ve bu satılma insan ilişkilerinin genel dizgesi içinde önemi yeni belirmiş bir rol oynar. Nicelik açısından alabildiğine artan satış çağa uydurulan kullanma biçimleriyle eski ilişkileri düzene sokmakla kalmaz (eski ilişkiler çağı «izlemiş» tir), gerek tüketime, gerek üretime yepyeni erekler getirir. Sanat yapıtı do-

ğar doğmaz mala dönüştüğünden ona sanat yapıtı kavramını uygulayamayacağımıza göre, bu kavramı büyük bir sakınım ve kollamayla, ama korkmadan bir yana bırakmak gerekir, yoksa nesnenin işlevi de gözden çıkarılmış olur, çünkü kavgasız gürültüsüz, önünde sonunda bu evreden geçecektir doğru yoldan, başka herhangi bir sonuç doğurmayacak, küçük bir ayrılma değildir bu. Başına gelen onu tepeden tırnağa değiştirecek, bütün geçmişini silecektir, öyle ki günün birinde eski kavramı ele almaya kalksak —ve zaman zaman yapılacaktır bu iş, neden yapılmasın— eskiden anlattığı şeyi kimsecikler anımsamayacaktır. Mallık evresi bugünkü özelliğini yitirecek, ama sanat yapıtına yeni, ayrılmaz bir özellik kazandıracaktır Böylece Sanat yapıtı bir maldır» cümlesi de, sanat yapıtının işlevini, başlıca değerini içermese, papaz söylevlerine özgü yinelemelerden biri olup çıkardı.

Bu anlamda, zihinsel değerlerin mal haline dönüştürülmesi (sanat yapıtları, sözleşmeler, açılan dâvalar birer maldır), onu edilgin değil, etkin olarak tasarlamak ve mallık evresinin de günün birinde yerini bir sonraki evreye bırakacağını kabul etmek koşuluyla, ilerici bir süreçtir. Sermayeci üretim biçimi, kentsoylu öğretiyi (ideolojiyi) kökünden yıkar. Herhangi bir filmin üretilmesine, herhangi bir dâvanın gidişine bakarak, sermayeciliğin kaçınılmaz yengisini aydınlatmaya yetecek bir sürü küçük eğilim yakalanabilir; sermayecilik de nicedir çılgınca, kanlı bir yarış halini almıştır, kendi kuramcıları bile onu izleyememektedir ögle yemeklerini rüşvet almadan yiyememekte, başlarının üstünde bir çatının bulunması bilinçlerini rahatsız etmektedir. Onlarla birlikte batıp giden, «insanoğlu» adı verilen düşünsel yapının dolaysız uzantısı olan şu küçük kentsoyludur. Burda yengiye ulaşan ve bir avuç dinazorun çıkarını sağlamaya, dolayısıyla barbarlığı sürdürmeye yazgılı gibi gözüken uygulayım (teknik), doğruların eline geçince, çok daha başka şeyler gerçekleştirecektir. Onun iyi ellere geçmesine yardım bizim görevimizdir. Adalet, herhangi bir filmin üretimini (yapımını) kılıgısal alanda olası kılmaktadır ee, bu durumda, üretimi tehlikeye düşüren bir öğretiyi nasıl korusun («zihinsel mülke dokunulmaz»)? Eleştiri, uygulamada, kişiliksiz yapıtları desteklemekte, kuramsal açıdansa kişilikli yapıtlar istemektedir. Günümüzde artık değeri belli bir kişiliğin benzersiz anlatımı oluşundan gelen yapıtlar üretilmediğini, böyle şeyler yapılsa bile bunların alıcılara ulaşamayacağını herkes görebildiği halde, bir kişiliğin değerini herhangi bir sanat yapıtında dile gelişine bakarak ölçmeye, sanat yapıtının başarısını da içinde dile getirilmiş kişiliğin derecesine göre değerlendirmeye devam ediliyor. Sermayecilik, uygulamada tutarlıdır kaçınılmaz bir gerekliliktir bu onun için. Ancak, kılıgıda tutarlı olmasına karşılık, kuramda tutarsızdır Yararlıyı yalnız kendisi için yapmakta, ama işte bu yüzden de yararlı ancak onun işine yaramaktadır. O za-

man da gerçeklik öyle bir noktaya gelmektedir ki, sermayeciliğin gelişmesini engelleyen biricik şey sermayeciliğin kendisi olmaktadır.

V

Toplumbilimsel deneyler üstüne

Uygun tedbirlerle (ve uygun bir tutumla) bir toplumun yapısındaki çelişkiler kıskırtılıp herkesçe yakalanır hale getirilirse, bu bir «toplumbilimsel deney» dir. Böyle bir toplumbilimsel deney, aynı zamanda, «kafa eğitiminin, zihinsel ekin'in» (kültürün) işleyişini anlama girişimidir İnsan ortak düşünceyi bağlarından kurtarır, rolleri dağıtarak yargılamasıdır bu. Burada özdek (madde) canlıdır, işler, salt seyredilecek bir nesne değildir. Ona bakan da, görüngülerin dışında değil, içinde yaşar.

Toplumbilimsel deney, «genel durum» u gelişmesi içinde göstermeye yarayan bir yoldur. Uygulamada ortaya çıkan direngen eğilimler, kuramsal düşüncede birer uyumsuzluk olarak belirir. Nitekim, uygulamada, bir film ortaklaşa gerçekleşir ve sanat kavramı ortak çalışma kavramını kabul etmezden çok önce bir sanat yapıtı olarak duyulur; ya da, sanat kavramı kişiliğe verdiği önemi bir yana bırakmaya yanaşmasa da, bir tür planlı iktisat —isteğin sunu üzerindeki buyurganlığı— gelişir sanatsal üretimde. Bu düşünsel uyumsuzlukların çok iyi anlaşılması gerekir. Kentsoylu kafa eğitimi (zihinsel ekin) kentsoylu kılğının düşüncesi değildir Burada bir ikicilik (dualisme) bulamayız. Bu kafa eğitimiyle uygulaması arasında kıl pa-yı uzaklık yoktur. Kentsoylu tutum karşısında hep gerçeklik içinde kalmak, son atılan adımla ondan sonrakinin izin verip beklediği kadar yükseklere çıkmamak gerekir kuramsal soyutlamada. Her tümdengelim girişiminde birtakım büyük tehlikeler yatar. Ayrıca, belli bir direnme olmadıkça, tümevarım da kendini olgulardan kurtaramaz; bu olguların bir etkinlik (faaliyet) içinde olması, kuramı hiç durmadan eleştirebilmesi gereklidir. Her türlü bilgide, kendi davranışımız için yol göstermelerden, karşımızdakine yakıştırdığımız davranış konusundaysa aydınlatıcı bilgiden başkasına gereksinim duymayız.

Böylece, kentsoylu fotoğrafla bilgi vermenin bilincimizde yarattığı çarpıklıkları çürütmek için en iyi yöntem, hiç kuşkusuz, en önemli şey okuyucuya bu çarpıtmaları öğretmekmiş gibi, resimlerin altına yazılar yazmaktır. Kalpazanın özelliği ancak çarpıtmanın gerektirdiği çizgileri ortaya koyduğu zaman belirlemektedir. Ahlâk kendi haklarına yeniden öyle bir çöreklenmiştir ki, bütünüyle deneyin dışında tutulabilmektedir. Aynı biçimde, ulusçuluk konusundaki bir çalışma, ulusçuluğu yalnızca ulusçuların duygularının belirtisi diye ele alıp çözümlemek ya da ulusçuları incelemekle yetinmeyip, ulusçuluğu gerçek bir öneri sayar, dolayısıyla bu kavramı çö-

zümlemlerken yalnız geliştirdiği uygulamaya bakarsa, hangi ölçüde «uygulana-
nabileceğini» köklü bir biçimde çözümlerse çok kazançlı çıkar. Bugün
ulusçuların istediği gibi bir ulus kurulup kurulmayacağını araştırmaya kalk-
tığımız zaman bütün iktisadi ve kuramsal ögeler kuşkudan uzak, haklı bir
yere kavuşur, buna karşılık kanbağı falan gibi düşünceler ancak propa-
ganda uzmanlarının araç ve gereci biçiminde kendini gösterir. Buysa, yal-
nız, dış siyasette etkili bir eylemde bulunmaya izin veren ulusal birliklerin
gerçekleştirilmesi çok güç olduğu için değer taşıır.

Kullanılamayacak bir tanımlama, Thomas Mann'ın sinema tanımla-
ması var elimizde «Müzik eşliğinde göze seslenen bir gösteri.» Mann bu
görüngüyü (fenomeni) hiç değişmezmiş gibi anlatıyor. İnsan bu türlü ta-
nımlamaları okuyunca, kendini bidli bileli tanımlamadan başka bir şey oku-
mamış gibi oluyor ve tanımlamaları ancak tepeden tırnağa yanlış olmayan,
yani çürütülemeyen şeyler içerdikleri zaman kabul etme alışkanlığına ayak
uyduruyor. Buysa son derece tehlikelidir, çünkü tanımlamalar nesneleri
alıp birtakım dizgeler içersine oturtan işlemlerdir. Gerçekte, bu tanımla-
malar o dizgeleri bir yana bırakmak ya da **önsel olarak** (a priori) ortaya
koymakla «yokluklarında» güçlendirmektedirler Böylece (tanımlanması
gerekten) her yeni şey, ondan yola çıkarak tanımlanmakla, eskinin yardı-
mına koşmaktadır. Örneğin, Mann'ın sinema tanımlaması, ödünç alındığı
romanın yardımcıdır. Oysa sinemanın birşeyler yapabileceği
alandaki bu düzmece tanıma hiç gereksinimi yoktur. Ünlü romanların si-
nema uyarlamalarının başarısızlığı, sinemanın çok daha başka görevler
yerine getirdiğini göstermektedir. O, romanları yıkmakta, yüzlerindeki mas-
keyi söküp atmaktadır; bozguna uğramak üzere olan sinema değil, roman-
dır. Eski kavramlarla çalışmak, son derece kullanışsız kavramlarla çalış-
mak demektir. Örneğin, sanat kavramı elimizdeki aygıtlarla (cihazlarla)
çelişen bir nitelik taşımaktadır. Sanat yapıtının salt insani (sanatsal) yan-
ları aygıtsız, yani hiç bir zaman gözükmeyen bir biçim içersinde düşünü-
lür. Eğer insanoğlu alet yapan hayvansa —ki insan tanımları arasında en
çürütölmezi bu değildir— o zaman katkısız insani yanlar aygıtları da kap-
sayabilir. Aygıtlara duyulan düşmanlığı içeren bütün tanımlar ele aldıkları
konuyu pek az işlenebilir kılmakta, ama sanatı elin ermeyeceği yerde tut-
makta, kendilerini daha başından başarısızlığa mahkûm etmektedirler. Oy-
sa, önemli olan, ele aldıkları konuyu işlemeye izin veren tanımlar yapmak-
tır.

şimdi herhangi bir kişinin bizimki gibi bir deney yaptığını, ya da böy-
le bir deneyin sağlayacağı bilgileri yalnızca şu beylik filmlerden birini çe-
virmekte kullandığını varsayalım yani «eğlendirici» bir film, «sanat» tan
yararlanan, mal sayılacak bir film, ya da içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici
bir film, «insani yanlar» ın rol oynadığı bir «sanat yapıtı» çevirsin ve bu

toplumbilimsel deneyin bazı bilgilerinin yardımıyla, yargı organının koruyucu kanatları altında, böyle bir üretime katkısı olabilecek bütün uygulamaları harekete geçirmek ve genel özelemlerle tam bir uyum halinde çalışmak istesin, o bu deneyi yapmış olmakla, Alman sinemasının, nicelik açısından, Rus, hattâ Amerikan sinemasından geri olduğunu hangi ölçüye dayanarak göstermeye kalkmaktan ya da sinemanın iyi ve yararlı aygıtları kötü kullanmasına öfkelenmekten çok daha fazla yarar sağlar. Gerçekten de, insanın düşüncesinde belli bir «zihinsel ekin» yaratmaya, sonra da herkesi bunun gerçekliğine inandırmaya kalkması daha başından başarısızlığa aday bir girişimdir. Böyle tündengelimler olsa olsa gerçekliğin gelişmesini anlamayı ve olup biten şeylerdeki devrimci eğilimlerle gerici biribirinden ayırmayı engeller. Toplumbilimsel deneyse, tam tersine, nesnelerle olayların içindeki çelişkileri harekete geçirir, ve olayların kendilerini deney boyunca devrim halinde tutar.

Toplumbilimsel deney, **çözüm getirmeksizin**, toplumsal aykırılıkları gösterir. Dolayısıyla, bu deneyi yapanlar, çıkarlar çatışması alanında kendi çıkarlarının yerini belirlemeleri, mutlaka öznel ve yan tutan bir görüş benimsemeleri gerekir. Toplumbilimsel deney, işte bu yanıyla, araştırmacıdan en nesnel, en çıkar gözetmeyen görüş açısını bekleyen öbür bilimsel araştırma yöntemlerinden kesinlikle ayrılır. Söz konusu yöntemlerin daha yakın incelemesine girişmeksizin şunu belirtelim ki, önsel bir tutum benimsememeyi **önsel bir kural olarak** koyduklarından, toplumun içersindeki çatışmaların en köklü döneminde nesnel görüşü zorunlu kıldıklarından, en küçük bir sonuca ulaşmaları olanaksızdır. Bu alanda ancak yan tutan ve eylemde bulunan «bilgi» elde edebilir. Söz konusu öznellikten yola çıktıktan sonra, her boyutta toplumsal deneylere girişilebilir, hattâ, kesip biçme hekimliğindeki bazı işlemlerde yapıldığı üzere, o günkü uygulayımın izin vermediği deneyler bile düşünülebilir. Ama her şeyden önce, bu türlü girişimlere hazırlık olmak üzere, **Üç Kuruşluk Opera** dâvasına benzer işlev değişiklikleriyle, birtakım düpedüz özel girişkenlikler geliştirmek gerekir. **Yargı kurullarını ve basını, dizgeli bir biçimde ve geniş çapta, toplumbilimsel deneylerin gerçekleştirilmesine alıştırmak gereklidir.** Kentsoylu devletin savcısı topluluğun çıkarlarını temsil etmediğine ve çiğnenen bireysel çıkarlar aynı zamanda büyük kitlelerin çıkarı olduğuna göre, Adalet Sarayı'ndaki dâvalar, bu dâvaların altında yatan ve kentsoylu uygulamanın vazgeçilmez öğeleri olan göze görünmeyen toplumsal yargılamaları halkın bilincine sokmakta kullanılabilir. Toplumbilimsel deneyi anlamak, «akım alacak yerler bulmak» demektir. Bu deney bir gönül gözüyle görme çabası olmadığı gibi, boş bir düşüncenin ortaya çıkmasıyla da sonuçlanmaz. Burada, elimizdeki aygıtı nasıl kullanabileceğimizi gösteren ilkeleri somut deney verir. En kalabalık, en önemli halk gösterileri bilimsel bir bilinç geliştirmekten fersah fersah uzaktırlar. Kıyaslandığı zaman, bilimin daha sü-

renkli ve yöntemli çalıştığı görülür elbet, ama çok yakından o da, önceden bölüştürülmüş bir çalışmanın çeşitli sonuçlarının alınıp verildiği başka bir çağdan kalma uluslararası toplantılar düzenleyerek işin içinden sıyrılama-yacaktır Şimdi artık, ortak düşünce süreçlerine çok daha geniş oranda benzeyen tartışma yöntemleri gereklidir. Bu yöntemleriyse eytışimsel öz-dekçilik (mat rielisme dialectique) geliştirecektir. Ama her zaman için, ele alınan konuların canlı ve olabildiğince i leyi  halinde olmaları, (sözde in-celeme gereksinimlerinden ötürü)  retim sürecinden  ıkarılmamı  ya da  lmemi  bulunmaları büyük önem taşıyacaktır.

«Kuhle Wampe» (*) ya da «Dünyanın Kimin Malı Olduğunu G rece iz!» Adlı Sesli Film

1

1931 yazında, özellikle elverişli birtakım durum ve koşulları kullanarak (bir sinema derne inin dağılması, bir filme hem elindeki    be  kuru- u, hem de oyuncu yeteneklerini yatırmaya hazır birinin bulunuşu bunlar arasındaydı), bir film çevirme fırsatını bulduk. **   Kuru luk Opera** dâva-sının verdiği derslerle, söylenenlere göre, sinema tarihinde ilk kez bizi, tüzel (adli) anlamda hem yapım ı hem oyuncu kılan bir sözleşme yaptık. Bu sözleşme bizleri peşin para isteme hakkından yoksun bıraktı, ama  a-ı ma yönünden de başka türlü elde edilemeyecek özgürlükler sağladı. Küçük ortaklı ımız iki film   k c s nden, bir yönetmenden, bir m zik iden, bir yapım yönetmeninden ve, **son ve hepsinden daha önemli olarak**, bir avukattan oluşuyordu. İçin  rg tlenmesi bize sanat çalışmasının kendi-sinden daha fazla dert açtı tabii, sizin anlayaca ınız, gittikçe örgütün ken-disini sanatsal çalışmanın temel bölümlerinden biri saymaya ba ladık. B -t n bunlar, ancak, çalışma b t nselli i içersinde siyasal bir çalışma oldu- u için ger ekle ebiliyordu. Her an batma tehlikesi geçiren bu girişimin son anlarında, filmin yirmide on dokuzu çevrilmiş, hatırı sayılır paralar harcanmış, alınan  d nc paralar t kenmi ken, bize gerekli aygıtların te-kelini elinde bulunduran alacaklı kurumlardan biri filmin ortaya çıkması-nın kendilerine hiç bir çıkar sa lamayaca ını, çalışmaya devam etmemi-ze izin vermektense bacaklarının üstüne sünger çekmeye razı olduğunu, üstün nitelikli filmlerin basının sinemadan beklediklerini (ki bunlar halkın bekledikleriyle  akı mıyordu) arttırdığını, ortaklaşmacılık (komünizm) Al-manya için bir tehlike olmaktan çıktığına göre, filmin tecimsel yönden il-

(*) *Kuhle Wampe (Buzlu İ kembeler): Berlin'in dışında bulunan bir kampın adı.*

B. BRECHT,
HANNS EISLER,
SLATAN DUDOW
«KUHLE WAMPE»
FİLMINİN SENARYO
ÇALIŞMALARI
SIRASINDA



gi çekmeyeceğini bildirdi. Beri yandan, daha başka ortaklıklar filmin Devlet tarafından değilse bile, sinema salonu sahiplerince sıkıdenetime sokulacağından korktukları için ödünç para vermekten kaçındılar : oysa devlet sinema salonu sahiplerinin isteklerini dile getirir, çünkü hayhuyun üstüne yerleşmiş yan tutmayan bir gözlemci değil, iktisadi yaşamın büyük uygulayıcısı, yani yanlardan biridir.

2. Fiimin açıklanması

«Kuhle Wampe» adlı sesli film, birbirlerinden özerk müzik parçaları eşliğinde gösterilen konut, fabrika ve görünümle ayrılmış dört bağımsız bölümden kuruludur. Yaşanmış bir öyküye dayanan birinci bölüm, gençlere verilen işsizlik yardımını kaldıran bir kararnamenin halkın kesimlerindeki insanların yoksulluğunu daha da arttırdığı yaz aylarında kendi eliyle

canına kıyan bir işsiz genci göstermektedir. Delikanlı, kendini pencereden atmazdan önce, kırılmasın diye saatını çıkarıyordu. Bu bölümün başı, iş aramayı başlı başına bir iş olarak gösterir. İkinci bölüm (kirasını ödeyemeyen bu ailenin başına çöken yıkımın «kendi kusuru» (*)) olduğunu belirten) bir yargıç kararıyla evinden atılan bir aileyi gösterir. Aile, kentin çıkışındaki, «Kuhle Wampe» adlı kampta kızın erkek arkadaşlarından birinin çadırına sığınır (bir ara filme «kapılara - karşı» adını vermeyi düşünmüştük). Genç kız orda gebe kalır ve küçük kentsoylu törelerin (partallar içersindeki küçük kentsoyluların) baskısı, kampta (bir çeşit toprak «mülkiyeti» ile alınan ufak kira kendine özgü toplumsal biçimler yaratmıştır) gençlerin nişanlanmasına yol açar. Genç kızın kararıyla nişan bozulur. Üçüncü bölümde, emekçiler arasındaki spor yarışmaları gösterilmektedir. Yarışmalar kitle çapında düzenlenmiştir ve tam bir yetkinlik içinde geçmektedir. Tepeden tırnağa siyasaldırlar; kitlelerin eğlencesinde bir kavga niteliği vardır. «Fichtewandrer Sparte» kulübünün üç bin işçi üyesi katıldı bu bölümün çekimine. Spor yarışmalarının ortasında bir an, ikinci bölümdeki iki genç gösterilir. Genç kız, arkadaşlarının yardımıyla çocuk aldırma için gerekli parayı bulabilmiş, genç çift evlenme düşüncesinden vazgeçmiştir. Dördüncü bölüm evlerine dönen ve trende, işçilere verilecek dersleri destekleyecek olan Brezilya kahvesinin yıkılışını tartışan insanları göstermektedir.

3. Şiirler

«Evsiz barksızların Türküsü» film tümünden yasaklanır korkusuyla çıkarıldı; «Çağrı» da öyle ama salt uygulayimsal nedenlerle. «Dayanışma Türküsü» aşağı yukarı üç bin sporcu işçi tarafından söyleniyordu. «Spor Karşılaşmaları Türküsü», kayak ve otomobil yarışlarından alınmış görüntüler eşliğinde, tek ses tarafından söylenmektedir.

Tek ses tarafından okunan «İlkbaharın Niteliği», genç sevdalıların üç gezintisini birbirine bağlamaktadır. Emekçiler spor karşılaşmalarına çalışırken gösterilen bu bölüm, bezeksizliğinden ötürü eleştirildi.

Brecht, Dudow, Höllering, Kaspar, Ottwald, Scharfenberg.

(Kuhle Wampe adlı sesli film)

Kuhle Wampe genç yönetmen Slatan Th. Dudow tarafından, çok büyük özdeksel güçlükler içersinde gerçekleştirildi. Görüntülerin çoğu aşırı

(*) Bu («Kendi kusurundan ötürü») lâfı, yıkılalı epey olmuş, eski bir parlaklığı hüznle anımsatan orta direklerden biridir. Bu yüz karası deyimi kullananlar, kendilerini «kusursuz», damsız bıraktıklarınıysa «kusurlu» saymakla «kusur» kavramını silip attıklarını görmüyorlar mı? Ve gerçekte olan da bu değil midir?

hızlı çekilmek zorunda kaldı örneğin, filmi dörtte biri iki günde bitirildi. Aldığımız tek yardım, sporcu işçilerin devinimlerini yöneten ortaklaşmacı spor derneklerinden geldi (kimi zaman günde dört bine yakın işçi gönderdiler). Sürekli olarak para bulabilmekte çektiğimiz güçlükler filmin gerçekleştirilmesini tam bir yıl uzattı, oysa bu arada Almanya'daki durum ve koşullar hızla gelişmekteydi (tek parti yönetimine doğru kayış, işsizliğin artışı, vb.). Film, daha biter bitmez denetleme kurulunca yasaklandı. Denetleme kurulunun filmi yasaklayış nedenleri, içeriğini ve niyetlerini daha iyi göstermektedir.

Filmde, bazı emekçi kesimlerinin yorgunluk ve edilginlikten «ayak takımı» arasına düşmesi gösteriliyordu. İçişleri Bakanlığı bunun toplumsal demokrasiye yöneltilmiş bir saldırı olduğunu söyledi. Oysa, tıpkı Kiliş gibi, Devlet'i ayakta tutarı bütün kurumlar gibi, toplumsal demokrasiye saldırmak da yasaktır.

Filmde kavga veren emekçilere katılamayan, Brüning kararnamesinin gençlere verilen işsizlik yardımını yürürlükten kaldırmakla ölüme itelediği genç bir işsiz yazgısı gösteriliyordu. İçişleri Bakanlığı bunun söz konusu kararnameyi imzalayan ve gerçekte topu topu yoksulluk çeken bir gence yardım etmemekle suçlanan yargıçlar kurulu başkanına saldırı olduğunu söyledi.

Filmde ortaklaşmacı emekçilerin kurduğu büyük spor derneklerinin etkinlikleri gösteriliyordu, bu dernekler, Almanya'da aşağı yukarı iki yüz bin emekçiyi bağrında toplar ve işçi sporunu sınıf çatışmasının hizmetine verir. (...)

Bitmemiştir

Gerçekçilik temasına kısa bir katkı

Sanat yöntemlerinin etkililiği pek ender olarak sınavdan geçirilmektedir. Çoğu kez, olsa olsa bir onaylama elde edilmekte («evet, iyi betimlemişsin, tıpkı böyle oluyor bu işler»), ya da, şu ya da bu yönde bir «itiş» yaratıldığından söz açılmaktadır. İşte size iyi bir sinema örneği.

Slatan Dudow ve Hanns Eisler'le, Berlin'deki işsizlerin umutsuz durumlarını anlatan, **Kuhle Wampe** adında bir film çevirdim. Bu, oldukça bağımsız bölümlerin yan yana getirilmesinden oluşmuş bir film. Birinci bölüm bir genç işsiz canına kıymasını gösteriyordu. Sansür Kurulu bize büyük güçlükler çıkardı, Kurul temsilcisiyle sinema ortaklığı avukatlarının katıldığı bir gösteri düzenlendi.

Sansür Kurulu temsilcisi çok akıllı davrandı

«Hiç kimse, kendi eliyle canına kıymaları, anlatma hakkınızı yadsımaz. Kendi eliyle canına kıymalar var Ayrıca, bir işsiz kendini öldürme-

sini de anlatabilirsiniz. Kendini öldüren işsizler de var. Bütün bunları es geçmeyi gerektiren bir neden görmüyorum, Beyler. Ancak, işsizin kendini öldürüşünü anlatış biçiminize karşı çıkıyorum. Korumak zorunda olduğum toplum çıkarlarıyla bağdaşmıyor: burada sizlere sanatsal bir suçlama yapmak zorunda kaldığım için üzgünüm.»

Bizler (sıkkin) ?

Adam devam ediyor «Evet, betimlemenizin (description) yeterince **insani** olmadığını söyleyince şaşacaksınız. Bize gösterdiğiniz kişi bir insan değil, izin verin de adıyla söyleyelim, düpedüz uydurma bir tip. Sizin işsiz gerçek bir birey, özel kaygıları, özel sevinçleri, sözün kısası, özel bir yazgısı olan, etten kemikten yapılmış bir insan değil. Sanatçı olarak kullanacağım şu kaba deymi bağışlayın, çok yüzeysel anlatılmış sizin işsiz, **hakkında pek az şey öğreniyoruz**; ama sonuçlar **siyasal**, dolayısıyla beni filminizin piyasaya sürülmesine karşı çıkmaya zorluyor. Bu film kendini öldürmeyi, şu ya da bu (hasta) bireyin işi, çok özel bir olay olmaktan çıkıyor, koskoca bir sınıfın yazgısı haline getiriyor. Toplumun, gençlere iş bulma olanağın sağlamamakla onları canlarına kıymaya ittiği görüşündesiniz. Ayrıca, işsize bu alanda herhangi bir değişikliğin olabilmesi için, yapması gereken şeyi dolaylı yoldan anlatmaktan da sıkılmıyorsunuz. Sarsıcı, özel bir yazgiya biçim vermeyi aklınızın köşesinden geçirmemişsiniz, oysa kimse önleyemezdi böyle bir şey yapmanızı.»

İskelelerimiz bir yerlerimize batmaya başlamıştı. Karşımızdaki beynimizin içini okumuş gibiydi. Allak bullak olan Eisler gözlüklerini siliyordu; Dudow acıyla kıvranıyordu sanki. Kalktım ve söylevlerden tiksindiğim halde, bir söylev çektim. Kıyasıya yalan attım bizim genç işsize verdiğimiz özel niteliklere değindim. Örneğin, kendini pencereden atmazdan önce, saatını çıkarıyordu. Bütün o sahneyi çekme arzusunu bize işte bu davranışın verdiğini öne sürdüm; ayrıca, canlarına kıymayan başka işsizler de gösteriyorduk, çünkü büyük bir işçi spor kulübünde çekim yapmıştı. Sanatçı gibi davrandığımız suçlamasına şiddetle karşı çıktım, böyle bir suçlama karşısında bütün basın ayağa kalkabileceğinden dem vurdum. Sanat konusundaki kuramsal düşüncemin söz konusu olduğunu söylemekten hiç mi hiç utanmadım.

Sansür Kurulu temsilcisi en küçük ayrıntıya girmekten çekinmedi. Bizim avukatlar, tüzel kurallar içersinde, sanatsal bir tartışma açıldığını gördüler şaşkınlıkla. Sansür Kurulu temsilcisi, işsiz genci canına kıymaya götüren sürece bile bile, açıkça kanıtlayıcı bir nitelik verdiğimizizi ısrarla belirtiyordu. «Hattâ makinamsı bir şey» katmışsınız deyimini kullandı. Dudow ayağa fırladı, bağıra çağıra, bir hekimler kuruluna danışılmasını istedi. Hekimler, bu gibi edimlerde hep makinamsı bir yan bulunduğuna tanıklık edeceklerdi. Sansür Kurulu temsilcisi başını salladı «Olabilir dedi, ısrar-

la, ama şunu da kabul etmelisiniz ki, sizin anlattığınız kendini öldürme, bu gibi edimlerdeki içtepisel yanı tümüyle bir yana bırakıyor. Seyircinin içinden bunu engelleme arzusu gelmiyor, oysa sanatsal, insan sıcaklığı taşıyan bir betimlemede böyle olması gerekirdi. Hey ulu Tanrım, oyuncu, hıyar soyar gibi kıyıyor canına!»

Filmi Kurul'dan bin güçlkle geçirdik, ve salondan çıkarken, bu açık-görüşlü temsilciye hayrandık bunu da saklamıyorduk. Adam, niyetlerimizin özünü, bize en iyilikçi gözle bakan eleştirmenlerden çok daha derinlemesine yakalamıştı. Küçük bir söylev çekmiş, ufak bir ders vermişti bize gerçekçilik konusunda. Polis açısından.

Brecht «Üç Kuruşluk Opera Dâvası» yazısı dışında, sinema ile ilgili aşağıdaki üç yazıyı da kaleme almıştır.

Ç.S.

Bir Soruşturmaya Yanıt

Bence bir filmin öyküsüne başkalarının katılmasını engelleyen şeyler şunlardır :

1. Film öyküsü taslağı, bir bakıma, doğaçtan yazılır. Yazar işin dışındadır, değişik işliklerin gereksinimlerini de, olanaklarını da tanımaz. Bir mühendis, günün birinde buna ivedilikle gereksinim duyulacak diye, karışık bir su döşemi kurmaz.

2. Köşebaşında oturanlar, gelip oraya oturmak isteyenlere kötü gözle bakarlar. Aynı düşmanlık, birincilere yakın oturanlar tarafından da paylaşılır.

3. Filmler arasındaki yarış, dikkatin özellikle lâî renkli eyer örtüle-riyle koşumların alaca bulacasına yöneltildiği araba yarışına benzer... Ozanlar bu yarışa dayanamaz.

4. Sinema işleyimi (sanayisi) **şışirme**'nin iyi işe yeğleneceği görüşündeyse, bu bağışlanabilir bir yanılgıdır ve insanların **şışirme iş** yutmaktaki sonsuz yetenekleriyle (hele şeytan, çekirgeye bayılır), yüksek düzeyle sıklığı birbirine karıştıran yazarlara, anlaşılmamış dizelerini kapalı kapılar ardında okuyan «adı sanı duyulmamış ozanlar» a bağlıdır. Buna karşılık, sinemanın bir **şışirmece** olduğunu sanarak film öyküsü yazan ozanlara gelince işte bunların kusuru bağışlanamaz. Onlara **şışirmece** gözüyle bakmaları bile etkileyen filmler vardır, ama onları **şışirmece** sayan kişilerden etkili film çıkmaz.

5. Hiç değilse sinema için yazılmış ve sanat yönünden kabul edilebilecek öykülerin dağıtımı örgütlenebilir.

5 Eylül 1922

Biraz Daha Az Güven!

Filmin gösterildiği zaman çalınan müzikten öylesine nefret ediyor, bunu sanattan öylesine uzak buluyorum ki, Chaplin'in **Altına Hücum**'unu pek geç görebildim. Ama benim tiyatrodaki çalışanların üstüne çöken köklü umut kırıklığından öyle etkilendim ki, sonunda gidip görmeye karar verdim. Bence, söz konusu umut kırıklığı haklıdır.

Tiyatro bugün böyle bir şeyi başaramayacağı için, filmde yapılanın sahnede gerçekleştirilemeyeceği görüşüne katılmıyorum. Bu işin, Charlie Chaplin olmadan, ne tiyatrodaki, ne bir eğlence gösterisinde, ne de başka bir filmde gerçekleştirilebileceği kanısındayım. Bu sanatçı, daha şimdiden, tarihsel olayların gücüyle, eylemde bulunan bir belge haline gelmiştir. Ancak, içerik yönünden, **Altına Hücum**, hangi sahnede, hangi seyirci karşısında olursa olsun, yetersiz kalır. Sinema gibi ağız süt kokan sanatlarda, kimi kişisel deneylerin, yaşlı bir yosmanın görgüsüne sahip dram sanatı tarafından aşılamamış bulunduğunu saptamak insana belli bir sevinç veriyor elbet. Big Jim, belleğini yitirdiğinden, altın madeninin yerini bulamadığı, bunun yerini bilen Şarlo'yla karşılaştığı ve birbirlerini görmeden geçip gittikleri zaman, karşımızda, tiyatrodaki yazarın eylemi eksiksiz yürütebilmesi, öyküye belli bir son verebilmesi konusunda seyircinin güvenini kökünden yokedecek bir sahne var demektir.

Filmin sorumluluğu yoktur; kılı kırk yarması gereksizdir. Dram sanatı yönünden böylesine zayıf kalışı, bir teneke kutu içinde saklanan birkaç

kilometrelik bir seluloit yumağı oluşundandır. Adamın biri dizleri arasında bir testereyi bük­tüğü zaman, kimse ondan bir füğ çalmasını beklemez.

Sinema bugün artık insanın karşısına uygulayımsal (teknik) bir sorun getirmiyor elbet. Bunun farkına varılmamasına yetecek kadar ustalashmış­tır uygulayimda. Bugün bizlere uygulayımsal sorun çıkaran, tam tersine tiyatrodur. Sinemanın olanakları, birtakım belgeleri biraraya getirme, ka­pısını bütün felsefelerle açık tutma, yaşamdan birtakım görüntüler aktar­ma yeteneğinden gelir; bu kesit verme işiniyse, hayal dünyasının bir za­manlar ilgi çekmiş olan karanlık bir yazgısı (o hayal dünyasıysa, aksoylu ölçü karşısında dize gelmiştir ve orta okul öğrencisi Julius Caesar'ı Tiber Nehri'ni yüzerek geçerken düşler), ya da oyunuyla size sahneye çıkıp şarkı söyleme arzusu veren tanınmış bir şarkıcının öyküsü aracılığıyla yapar.

Belki 1926'dan

Sakatlanan Filmler

Geçen gün Unter den Linden caddesindeki «Die Kamera» sinemasın­da Lotte Reiniger'in **Şeyh Ahmed'in Serüvenleri** gösteriliyordu. Film kıya­sıya makaslanmış ve bu kesip biçmeler onu anlaşıl­maz hale getirmiş. Büyü­k bir yetenekle, sinema işleyiminde adlarının saygıyla anılmasına yete­cek kişilerin hemen hemen Asyalılara özgü özeniyle gerçekleştirilmiş bu film U.F.A. salonundaki ilk gösterisi sırasında öylesine sakatlanmış­tı ki, insan elinde olmadan, filmin sırf bir daha gösterilmemek için mi gösteril­diğini düşünüyordu.

Söz konusu sinema salonunun bu filmi verimli **kılamaması** mı, yoksa verimsiz bir film **haline getirmeyi** başarmış olması mı doğru bilemeyiz, an­cak şurası bir gerçek ki, ya sersemce, ya da —ve bu çok daha ilginç olur tabii— son derece ustalıkla kesip biçmelerle film tam bir rezillik biçimine girmiş. Bu gibi olaylar hakkında küçük bir araştırmaya girmekle kendimizi gülünç düşürürüz elbet gerçekten de bu, ancak sanat çevrelerini ilgilen­diren, çok az görülen, alışılmamış, hiç kimseyi içermeyen bir iştir

1928

(Türkçesi Bertan ONARAN)

tarih dersleri

(BERTOLT BRECHT'İN «BAY JULIUS CAESAR'IN İŞLERİ» ROMANINDAN)

Brecht'in sistemleştirdiği epik tiyatro yönteminin sinema alanındaki etkileri, bugüne dek, çok sınırlı olmuştur.

Jean - Marie Straub, seyirciyi filmdeki kahramanlar ve olaylarla yaşantı birliğine sürükleyen burjuva betimleme sistemlerine, filmle riyle karşı çıkan, Brecht'in sisteminden etkilenmiş az sayıda sinemacılarından biridir.

İllüzyonist, hipnotik ve deşarj edici etkiler yaratmayan filmler yapmaya çalışan Straub, senaryosunu yayımladığımız «Tarih dersleri» (1973) filmini, Brecht'in «Bay Julius Caesar'ın İşleri» roman-güncesinden yararlanarak hazırlamıştır. Filmdeki «işaretleyen»ler (anlamlıyanlar) ister antik, ister çağdaş Roma ile ilgili olsun, «işaretlenen»ler (anımlar), yönetmenin deyimiyle; «ticaret ve demokrasi, kapitalizm ve emperyalizm arasındaki geleneksel ilişkilerdir».

Ülkemizde J M. Straub'un «Uzlaşmazlar» ve «Anna Magdalena Bach'ın Güncesi» filmleri gösterilmiş, ancak «memur» sinema eleştirisi bu filmlere itibar etmemiş, hatta (sinema = burjuva sineması) anlayışı, Straub'un «gönülhoşedici» olmayan sinemasını, «sinemanın tüm olanaklarını yadsıyan anti sinema», diye tanımlamıştır.

Ç. S.

*Yarı yakın çekim /
yarı toplu çekim (*)*

— hafif alttan görüş
Gerisinde, başkent
Via dei Fori Sarayı-
nın kıyısında, taba-
nın üstünde ayakta
duran Julius Caesar'
ın heykeli.

Zamandaş gürültüler

*Yakın çekim / yarı
toplulu çekim*

Arkadan çekimle, a-
lıcı, direksiyondaki
adamı görür; Piazza
di S. Cosimato'dan
aşağı doğru yol al-
maktadır.

— Parıltı, arabada,
genç adamın arka-
sındadır.

— Via Natale Gran-
de üzerinden Via Ro-
ma Libera'ya ulaşır,
ordan da Via Di S.
Francesco'dan geçe-
rek Piazza Mastai'nin
bitişğinde yer alan
Trastevere'ye doğru
yoluna devam eder.

Banker Mummlius Spiccr :

Bildiğim kadarıyla hiç bir şey yapmıyordu o sı-
ralar.

*Aldobrandini Frascati
villasının bahçe.bal-
konu*

Yarı yakın çekim.

—hafif üstten görüş
Genç adam ile ban-
ker bir sırada yan
yana otururlar.

— Parıltı arkaların-

(*) Senaryo yazarları, çekimleri insan'a bağlı ölçüler içinde sınıflandıran klâ-
sik sinema terminolojisi yerine, çekimlerin önemini belirten bir terminoloji kullanmış-
lardır. (Sözcğelimi, baş çekimi yerine, çok yakın çekim gibi...).

dadır— ve genç a. dam, arkadan, sağ- da ve birinci planda biraz bankere doğru dönüktür.

Banker, ikinci planda solda, (sağ profilden) önüne bakmaktadır.

4

Yakın çekim.

— hafif üstten görüş, eksene doğru bir sıçrayış (Parıltı daima arkalarındadır) — banker yalnızdır (sağ profil, 3/4 en-seden).

Banker

Bir meslek edinme ve para kazanma denemesi olmuştu bir kez yaşamında. Eyaletlerde zimmetlerine para geçirdikleri ve görevlerini kötüye kullandıkları gerekçesiyle Senato'nun yüksek memurlarına karşı açılan iki davayı Demokratik kulüplerin buyruğu altında avukat olarak yürütmüştü.

İyi aileden genç avukatlara çok para verirdi Kent yönetimi.

5

Yakın çekim.

— hafif üstten görüş, Parıltı sıranın önündedir — bankerin yüzü biraz daha sağa dönüktür.

Banker

Kent yönetiminin eski savaşıydı bu Senato ile. Karanlık dönemlerden beri, Roma'nın içindeki ve dışındaki bütün önemli görevleri kendi aralarında bölüşüyordu üç yüz aile. Senato da borsalarıydı. Burada, kim Senato sıralarında, kim yargıç koltuğunda, kim savaşta at üzerinde ve kim çiftliğinde oturacak, onun pazarlığını yaparlardı. Hepsi de büyük toprak sahipleriydiler, Roma yurttaşlarını kendi uşakları, onların uşaklarını da aşağılık uşak takımı olarak görürlerdi. Tüccarlar hırsız, fethedilmiş eyaletlerin sakinleri de düşmandı onların gözünde. İçlerinden biri de ihtiyar Caton'du, C.'nin ve benim zamanımda Senato partisinin başkanıydı, bizim Caton'un büyükbabasının babası. II. yüzyıldaki, hırsızın çaldığı paranın iki katını, faizle borç verenin ise aldığı paranın dört katını ödemesini öngören yasaları överdi. Benden bir kuşak önceki dönemde de, bir senatörün ticaret yapamayacağına dair bir yasa çıkardılar. Geç kalmıştı bu yasa, hemen döndürüldü; ticareti durdurmaktan başka herşey yapılabilir yasalarla, bu yasa da, elli ortaktan her birinin geminin elli de birine sahip olduğu ama böylelikle bir tek yerine elli gemiyi birden denetimi altında tuttuğu ticarî şir-

ketlerin gelişimini sağladı tam tersine, ama bu bay-
ların amaçlarını görüyorsunuz. Büyük generallerdi
bunlar, eyaletler fethedebiliyorlardı, ancak bunları
sonra ne yapacaklarını bilmiyorlardı.

Ama büyüyen ticaretimiz çocukluktan çıkıp da,
daha büyük miktarda yağ, yün ve şarap ihraç et-
meye, tahıl ve başka şeyler ithal etmeye başladığı-
mızda ve özellikle, eyaletlerde işletmek üzere para
ihraç etmek istediğimizde bu baylar zamana uymakta
tam bir beceriksizlik gösterdiler ve genç Kent yön-
etimi de aklı başında bir yönetimden yoksun bulun-
duğunu anladı. Anlıyorsunuz ya, savaşta atın üzerin-
de ya da küflenmiş memur koltuklarında oturup pa-
ra demek olan zamanımızı kaybetmek istemiyorduk
kesinlikle. Bu baylar oturdukları yerlerde rahatça
oturabilirlerdi, yalnız Kent Yönetiminin sağlam gü-
dümü altında.

Banker

Örnek olarak Kartaca savaşını alırsanız ne de-
mek istediğimi anlarsınız. En iyi gerekçeyle, yani Af-
rika'nın rekabetini öldürmek için yürütmüştük bu
savaşı, ama sonuç ne oldu? Askerlerimiz, ürünlerini
ve gümrüklerini değil, duvarlarını ve savaş gemile-
rini aldılar Kartaca'nın elinden. Buğday getirmediler,
kağı getirtiler. Benim lejyonlarımın ayak bastığı
yerde ot bitmez, diyordu generallerimiz gururla. Oy-
sa bizim aradığımız da bu bitkiydi işte biliyorsunuz
bu tür bitkilerin birinden yapılıp ekmek. Kartaca sa-
vasında, büyük harcamalara karşılık elimize geçen
çöller oldu. Bütün yarımadamızı besleyebilirdi bu
topraklar, ama Roma'daki zafer geçidi uğruna, tarım
araçlarından kölelere kadar bize çalışmaları için ne-
ye ihtiyaçları varsa alındı ellerinden. Ve böyle bir fe-
tihin ardından benzeri bir yönetim geldi. Valiler sa-
yıları yalnız kendi defterlerine yazıyorlardı. Hiç bir
giyside bir generalinkinde bulunduğu kadar çok cep
bulunmadığını herkes bilir. Ama bu valilerin giysileri
yalnızca ceplerden oluşuyordu. Bu baylar yeniden
ülkelerinin toprağına bastıklarında, savaş zırhlarıyla
gelmişler gibi maden gürültüsü çıkarıyorlardı. Genç
C.'nin karşısına çıktığı Cornelius Dolabella ile Pub-

6

Yakın çekim.

- hafif üstten görüş
- bankerin 3/4 sağ
cephesi.



7

Yakın çekim.

— hafif üstten görüş —
Banker, tam karşıdan.

Banker

Bu yolla, adına ticaret denebilecek hiç bir şey kurulamazdı doğal olarak. Her savaştan sonra iflâs- lar ve ödeme gecikmeleri olurdu Roma'da. Ordunun her zaferi Kent Yönetiminin yenilgisiydi. Generallerin zaferleri halka karşı kazanılmış zaferlerdi. Kartaca savaşını bitiren Zama muharebesinden sonra iki dil- de yükseldi acı çığlıkları. Kartaca ve Roma banka- larının acı yakınmasıydı bu. Süt veren ineği öldürü- yordu Senato. Baştan başa çürümüştü sistem.

8

Yakın çekim

— hafif üstten gö-
rüş — banker, 3/4 sol
cepheden.

Banker :

Bütün bunlar konuşuluyordu Roma'da. Senato'- nun ahlâk çöküntüsünden söz ediliyordu bütün ber- ber dükkânlarında. Hatta Senato'da bile «Kökten bir ahlâki yeniden doğuş» tan söz ediliyordu. En gençleri olan Caton 300 ailenin geleceğini karanlık görüyor- du. Onları yeniden iyi üne kavuşturmak için bir şey- ler yapmaya karar verdi ve Sardunya valisi olarak, kendisine bağlı kentlerde, ardında giysisiyle bağış kupasını taşıyan bir tek uşakla yaya görünmeye baş- ladı; ve İspanya valiliğinden sonra ülkeye döndüğün- de, ilk önce savaş atını sattı, yol harcamalarını Dev- lete yükleme hakkını kendinde görmediği gerekçe- siyle. Ne yazık ki bir fırtınaya yakalandı gemisi; bat- tı ve hesap defterlerini kaybettiğinden ötürü, işleri ne kadar iyi yürüttüğünü kimseye kanıtlayamayacağı için ömrünün sonuna kadar yakındı. Davranışının inanılmaz olduğunu biliyordu. «İyi örnek olmaya» ve ahlâki sözlere hiç aldırmadı Kent Yönetimi. Neyi ek- sik bıraktığı çok açıktı memurlara para yedirmek gerekiyordu. Bu baylar gerçekten onur için yapıyor- lardı görevlerini. Yaptıkları iş için para almak haka- ret gibi geliyordu onlara. Böyle yüce idealleri olunca da, tabii ki çalmaktan başka yapacak bir şeyleri kal- mıyordu. Buğdaydan alınan vergiden, yol yapımla- rından ve Devletin su yollarının suyundan çalışıyorlar- dı. Söylediğim gibi, hiç de anlayışsız değildi Kent Yö- netimi. Fethedilen eyaletlerdeki tüccarlarla ilişki kur- du ve davalar açmaları için cesaretlendirdi onları.

Açıldı davalar. Kent Yönetiminin büyük borazanı Ciceron da, Sicilya şirketlerinin emri altında bunlardan birkaçını yürüttü. Ama, nasıl ki yağmura alışılsın da yeni bir palto giyilirse, bizim Senato'daki baylar da zamanla alıştılar davalara. Artık, birkaç kişiden çok değil de birçok kişiden azar azar çalmaya başladılar. Ama yine de dava tehdidi olursa herşeyi yapıyorlardı. Dava açabilmek için para gerekir. Soyduklarından, muhtemel davaların masrafını da yapıyorlardı yani.

Banker

Sonra Roma'daki bir ya da iki zengin demokratik kulüp parayla desteklemeye başladı bu davaları Senato'daki haydutlara, yani Romalı tüccarların eyaletlerdeki işlerini yürütmelerini engelleyen en utanmazlarına karşı. Her zaman biraz zarar veriyordu bu davalar ve de daha önemlisi, genç avukatların böylelikle işi öğrenmelerini sağlıyordu. Çünkü burada, bir iki akıllı söylev çekmek sözkonusu değildi yalnızca. Tanıklar bulacak, bunlara söyleyeceklerini öğretecek ve yargı aygıtının iyice yağlanabilmesi için paraları ustalıkla dağıtacak. Bundan daha iyi bir yol la incelenemezdi yönetim mekanizması. Uygun biçimde rüşvet alabilmek için en az bir kere rüşvet vermiş olmak gerekir.

Banker

C. kaybetti iki davayı da. Kimileri çok beceriksiz olduğu için diye düşündüler, bense çok becerikli olduğu için diyorum. Bunu gösteren de, kendisinin de bir kez benim önümde belirttiği gibi, aleyhine yaratılmış düşmanlığın karşısından çekilmek için yolculuğa çıkmak zorunda kalmış olması. Sözde konuşma sanatında kendini geliştirmek için Rodos'a gitti. Bu acele gidişin nedeninin genç bir avukat için bir başarı göstergesi olmamasıyla birlikte, şunu da kabul etmek gerekir ki daha da başarısızlık göstergesi olabilecek başka nedenleri de vardı bu yolculuğun. Gerçekten de bazı koşullarda, bir avukatın bir davayı kaybetmesi kazanmasından daha çok kazanç sağlar kendisine. Ama elde edilen ilk davalarda da hemen bunu yapmamak gerekir. Hiç bir şeyi yarım

9

Yakın çekim

— hafif üstten görüş
— banker, biraz daha sol profilden.



10

Yarı yakın çekim.

— hafif üstten görüş, eksende geriye sıçrayış (Parlıtılma sıranın önündedir) — bankerle genç bir önceki gibi oturmaktadırlar:

banker önüne doğru bakmaktadır (bu kez çevrenin sağında birinci plandadır) ve genç adamın yüzü sürekli bankere dönüktür (bu kez çevrenin solunda ikinci plandadır).



yapmayan bu genç adamın bir zayıflığıydı bu... Görünüşe bakılırsa, en başından beri gerçek bir avukat olmak istiyordu. Daha sonra savaş yönetiminde de aynı şeyi yaptı. Bu yüzden bembeyaz kesildi saçlarım.

11

Çok yakın çekim.

- alttan görüş Genç adam tam karşıdan (çerçevenin sağında)

Genç adam

Ama demokratik partide çok yükselecek bir adam olarak görülmesi için çok erken değil miydi?



12

Çok yakın çekim

— alttan görüş —
banker sağ profilden
(çerçevenin solunda)

Banker

Evet, çok yükselecek bir adam olarak görülüyordu. Para için geldi. Ötekiler de isimler arıyorlardı. Ailesi, kentin en eski onbeş ya da onaltı patrici ailesinden biriydi

Genç adam/dışarda/

Cinna'nın kızı olduğu için ilk karısı Cornelia'dan ayrılması için direten Sylla'ya kesinlikle karşı koymasının demokratik duygularına dayandığını inkâr edemezsiniz. Yoksa bunda da ciddi olmadığını mı söylemek istiyorsunuz.

Banker

Niçin ciddi olmasın? İspanya'da yüklü bir servet yapmıştı Cinna.

Genç adam/dışarda/

Ama elinden alınmıştı.

Banker

C.'nin elindeki değil. Tehlike belirince, para ve Cornelia ile birlikte Asya'ya gitti.

Genç adam/dışarda/

Cornelia'dan ayrılmak istememesinin siyasal inançlarla ilişkisi olmadığını söylemek istiyorsunuz. Peki aşk da söz konusu değil miydi? Sizin yargınıza göre sevemezdi de?

Banker

Niçin böyle bir sanım olsun? Tam da o zaman seviyordu. Suriye'li bağışlanmış bir erkek köle. Adını unuttum. Kimilerine bakılırsa, bu duruma çok kızmış Cornelia. Hoş olmayan olaylar olmuş gemide ve de Suriye'li C.'nin boşanması için diretiyordu. Sylla gibi. Ama C. ona da boyuneğmedi. Sizi düş kırıklığına uğratsa da, kalbinin kafasına egemen olmasına izin vermezdi.

Genç adam/dışarda/

Peki, karısına ve halasına düzenlediği gömme töreni.

Banker

Bu siyasiydi. Marius ve Cinna'nın balmumu masklarını taşıttı tören sırasında. Buna karşılık da demokratik partiden 200.000 sesters aldı. Ailesi, özellikle de, daha önce sözünü ettiğim annesi, uzun bir süre bu yüzden suçladılar onu. İki ıyı ahçı için ödenen paradan daha fazla değildi 200.000 sesters. Ama kulüpler miktarı yeterli buldular, çünkü hiç bir tehlikesi yoktu bu gösterinin o zamanki yargıç da bir demokrattı.

Banker/dışarda/

Hep paraya ihtiyacı vardı. Bir sefer de köle ticaretini denedi. Korsanlar hikâyesini duymuşsunuzdur? Bu konuda bildiklerinizi tekrarlayabilir misiniz?

Genç adam :

Pharmakusa adası yakınlarında korsanlar tarafından tutsak edildi genç Caesar. Dev filoları vardı ve bir süre gemiyle kapamışlardı denizin üzerini. O önce, fidye olarak 20 talent'ten çok istemedikleri için alay etti korsanlarla. Kimi yakaladıklarını bilmiyorlar mıydı? Kendisi 50 ödemeyi önerdi. Ve hemen birkaç arkadaşını bazı kentlere para toplamaya yolladı. Doktoru, ahçısı ve iki uşağıyla birlikte kana susamış Asya'lıların yanında rahat rahat oturdu. Onlara öylesine yukardan davranmaya devam etti ki, uyumak için her yatışında gürültü etmemelerini emrediyordu. Orada yaşadığı bu otuz sekiz gün, sanki tutsak o değil de, gemidekiler onun özel koruyucularıydı. Hiç çekinmeden onlarla alay ediyor, oyunlar oynuyordu.

*Aldobrandini villası-
nın arkasında, dağ
yamacı bir yol*

13

Yakın çekim

genç adam yürür
(3/4 sağ yüzden):
bankerle birlikte ge-
zinirler, çerçeve dı-
şında, sollarında Pa-
rilti kendilerine eşlik
eder.



Hatta bazen şiirler ve söylevler yazıyor, onlara da okuyordu; bunları beğenmeyenleri de budalalık ve barbarlıkla nitelendiriyor, ve sık sık gülerек hepsini astırmakla tehdit ediyordu. Korsanlar onunla çok eğleniyorlar ve içten söylevlerini hoş şakalar olarak alıyorlar. Ama Milet'ten fidye gelip, özgürlüğüne kavuşur kavuşmaz, Milet limanında silâhlı adamlarla birkaç gemi donatıyor ve korsanların peşine düşüyor. Adanın önünde demir atmış buluyor onları ve çoğunu ele geçiriyor. Servetlerini kendi yasal ganimeti olarak görüyor, ama adamları Bergama hapşanesine götürdükten sonra kendisi de, tutsaklarının cezalandırılmasını istemek için Asya valisi Junius'un yanına gidiyor. Ama beriki korsanlardan alınmış önemli miktar tutan ganimete göz diktiğinden ve bu yüzden de, şimdilik tutsaklarla uğraşacak zamanı bulunmadığını söylemesi üzerine Caesar da onunla daha fazla uğraşmadan Bergama'ya dönüyor ve daha önce adada şaka yollu söylediği gibi kendi yetkisini kullanarak hepsini çarmıha gerdiriyor.

Aldobrandini Frasca villasının bahçe balkonu

Banker

14

Yarı yakm çekim

— hafif üstten görüş —

sıra bir süre için boş durur, banker arkadan ve soldan alana girer, ve daha önce oturmakta olduğu yere oturur, fakat bu kez sağına doğru, çerçeve dışındaki kalan bir iskemle ye oturmakta olan genç adama yönelik olarak. Genç adamın sıradaki yeri, bankerin sağ yanı, boştur.

Yaşantısındaki aşağı yukarı herşey daha o zamandan bu havadaydı. Bunun gerçek yanını ben anlatayım size. Köle ticaretiydi. İlk karısının ve halasının gömme törenini bir demokrasi gösterisine çevirdiği sırada ve senatörlerin eyaletlerdeki müdahalelerine karşı giriştiği davaların hemen ardından gelir bu küçük iş. Bir Yunanlının yanında konuşma sanatını öğrenmek için gittiği Rodos yolculuğu söz konusudur. Birçok şeyi aynı anda yapmayı severdi genç avukatımız. Ve de, daha önce söylediğim gibi paraya ihtiyacı vardı. Bir gemi yükü köle götürdü yanında, anımsadığım göre, orada çok kâr getirecek, deri işinde uzman Galyalı işçilerdi bunlar. Tabii ki kaçakçılıktı yaptığı.

Küçük Asya'daki büyük köle tüccarlarının Yunan ve Suriye limanlarıyla olduğu gibi bizim limanlarla da eski sözleşmeleri vardı, böylece her iki yönde de köle taşıma tekeli ellerinde tutuyorlardı. Köle ticareti, içlerinde Roma sermayesinin de bulunduğu birçok sermayeye dayanan iyi örgütlenmiş bir iş koluydu. Delos'taki köle pazarında bir tek günde on bin köleye kadar satıldığı oluyordu. Köle tüccarları ile başkentteki tüccarlar arasındaki ilişkiler sıkı ve iyi düzenlenmişti. Daha sonra, Kent Yönetimi kendi köle ticaretini kurduğunda Küçük Asya'daki ihracat tekeliyle çatışmalar başladı. Haksız buldukları bu rekabete karşı ellerinden geldiğince direniyordu Kilikya ve Suriye şirketleri. Köle tekeli için sürdürülen kavga çok geçmeden tam bir deniz savaşına götürdü. Her yanda gemiler ele geçiriliyor, kölelere el konuyordu. Romalı şirketler Asyalı'lara, Asyalı'lar da Romalı korsanlara küfrediyordu.

Banker

16

Çok yakın çekim

— hafif üstten görüş —
banker önceki gibi oturur.

Fırtınalar yüzünden, Asyalı korsanlar bakımından daha güvenli olan kış aylarında yola çıktı C. Ama yine de yakaladılar. Yükleri alındı, kendisi de iyi bir koruma altına kondu. Tarih kitaplarından da bildiğiniz gibi çok iyi davrandılar ona. Doktorunu ve uşaklarını yanında bıraktılar ve hatta sabırla dinlediler şiirlerini. İyi Asyalılar bu kabalağa da razı oldular ve saygılılıklarını sürdürdüler. Kaçakçılık malının miktarına göre hesaplanan zararı ödeyecekti yalnızca. Bu da 20 talent'di.

Hikâyenin şimdi anlatacağım sonrasını da, o zamanlar orada görevli bulunan ve çok yaşlandığında tanıdığım prokonsül Junius'tan dinledim. Büyük bir rezalet çıktığı için bu olay hakkında araştırma yapmış.

Haberciler yollayıp Küçük Asya kenterinden para istemiş ilkin C. Köle kaçakçılığını gizlemiş ve bunun korsanların istediği fidye olduğunu öne sürmüştü. Ve de 20 değil, ama 50 talent istemiş. Toplanmış para. Hiç bir zaman da geri ödemedi borcunu. Özgür kalınca da Milet'e gidip, gladyatör kölelerle iki ya da

Üç gemi donatır ve köleleriyle birlikte «fidyeye» yi de alır korsanlardan geriye. Üstelik de Bergama'ya yalnızca korsan gemicileri değil, bunları üzerine yollayan birkaç köle tüccarını ve onların bütün köle stoklarını da götürmüş. Junius tarafından açıklama istenince, bütün Asyalıların korsan olarak yargılanmalarını istemiş ve Junius bunu reddedip olayın ayrıntıları üzerinde diretince de gece karanlığında Bergama'ya dönüp, kendi aleyhinde bir şey söylemelerini engellemek için sahte emirlerle çarmıha gerdirmiş Asyalıları.

Bu olaydan da tarihçilere alay kokan, korkunç «korsanları» çarmıha germekle şaka yollu tehdit ettikten sonra gerçekten çarmıha gerdirmesi kaldı; tamamen yanlıştır. Şakacılıkla en küçük bir ilişkisi yoktu. Ama girişimci bir ruh vardı onda.

17

Yakın çekim

— hafif üstten görüş — genç adam bir iskemlede oturur (çerçeve dışındaki bankerin biraz sağın da fakat ona dönük olarak)

Genç adam

Bütün bunlardan dolayı, daha o zamandan etkin olmasını anlamıyorum.

18

Çok yakın çekim

— hafif alttan görüş — banker, tam karşından —

Banker

Senatör ailesinden gelme her kendini beğenmiş gençten fazla bir etkinliği yoktu. İstediklerini yaparlardı bu gençler.

Bu durumun Junius'un karşısına çıkardığı güçlükleri ölçmek isterseniz, C.'nin tüccarları astırdığını gözden uzak tutmamalısınız. Küçük Asya'daki şirketlere resmen korsan adı takılabilecek döneme gelinmişti henüz. Şimdi tarih kitaplarında böyle deniyor onlara. Bunlar da bizim tarafımızdan yazıldığı için kendi bakış açımızı egemen kılabiliriz doğal olarak. Ama o sıralarda Roma'da, bir yığın parayla ah-lâki bir kampanya açıldı Asyalılara karşı; mallarını kanunsuz yollardan edindikleri öne sürülüyor, hatta mallara, yani kölelere insanca davranmamakla suçlanıyorlardı.

Oysa şurası açık ki, valilerin savaşta ganimet olarak el koydukları köleler taşıma sırasında çok daha fazla acı çekiyorlardı kaçının sağ salim geldiği umurunda değildi askerlerin. Buna karşılık her adamla birlikte para kaybediyordu tüccarlar ve dolayısıyla sağlık koşullarına uygun olarak yüklüyorlardı bunları gemilere.

19

18. gibi

Banker :

Kısa bir karanlık

Ancak sözünü ettiğimiz küçük olaydan yıllar sonra kendi davalarının Roma'nın davası olmasını sağladı, Roma şirketleri. Bazı Yunanlı korsanları Roma buğdaylarını taşıyan birkaç gemiye saldırtarak Forum'un düşüncesine yardımcı oldular .Bunun ardından da Devlet yardımı için ağlaşıp, korsanlara karşı yasanın uygulanmasını isteyebildiler. Ama Asyalılarla rekabet mücadelesi için Roma savaş donanmasını kavgasız elde edemedi Kent Yönetimi. Mütevazı de olsa, bunda da rolü oldu C.'nin. Halk Tribunu Gabinius 87 yılında Kent Yönetiminin emriyle, «korsanlar» la savaşmak üzere Roma savaş donanmasının Pompée'nin emri altına verilmesini Senato'dan istediği zaman o soylu doğmuş toprak sahibi baylar tarafından nerdeyse linç edilecekti. Uzun süreli sözleşmeleri vardı Asyalılarla ve köle ithalinin ne kesilmesine ne de kısıtlanmasına dayanabilirlerdi; kölesiz işletilemezdi dev toprakları. Köle ithal tekeli ni Kent Yönetimine vermeye hiç de niyetli değillerdi. Tekel fiyatlarından korkuyorlardı.

20

18. gibi

Banker

Kısa bir karanlık

Kent Yönetimi halka yöneldi. Demokratik kulüp ler eyleme geçtiler Tabii hiç de demagojisiz oluyordu. Halka kendi diliyle konuşmak gerek. C.'nin de aralarında bulunduğu konuşmacılar Küçük Asya şirketlerinin köle fiyatlarını düşürdüklerini, dolayısıyla da Romalı zanaatkarların ekmeklerinden olduklarını vurguluyorlardı.

21

18. gibi

Senato'nun direnişi yüzünden küçük tarım işletmecilerinin öfkesi gitgide genelleşiyordu. Büyük çiftliklerin köle kullanmaları küçük köylü işletmelerini



korkunç eziyordu. Küçük Asyalı köle tüccarlarıyla birlikte, genel olarak bütün köle ticaretinin kökünü kazımaya hevesleniyorlardı. Ortalığa dökülen köylülere karşı Etruria'da asker kullanmak zorunda kaldı Senato.

Kentli proletarya da, müteşebbislerin ucuz köle emeğiyle zanaatkârların ücretlerini kırmamasından dertliydi. Yine de denge bozuldu, genç ve büyük sermayeli köle ithal şirketleri buğday fiyatlarını biraz yükselttiler ve korsanların buğday ithalini engelledikleri söylentisini yaydılar. Ve tabii çok para aktıldı. Diğer liktörler gibi Pompée'nin önünde de, ellerinde kapalı zarflar olan insanlar yürüyordu. Böylece yalnız güldü halk, halk kurulunda Senato'dan yaşlı Catulus Pompée'nin niteliklerini ballandıra ballandıra saydıktan sonra böyle bir adamı savaşın tehlikelerine atmamak gerektiğini söyleyince ve «Bunu da kaybederseniz, kiminiz kalacak?» diye haykırınca, alayla «Sen!» diye bağıldılar. Bir diğer konuşmacı da, tek bir adama böyle bir yetkinin verilmesine karşı onları uyarınca öyle bir patırtı koptu ki, alanın üzerinde uçmakta olan bir karga sersemleyip toplantının ortalık yerine düştü. Kuşkusuz dağıtılan paradan kendi payını almak için yola çıkmış olmalıydı o da.

Kısa bir karanlık

Banker :

22

18. gibi

Ama, köle ithali yapan şirketlerin bir sürü hisse senedi bir düzine kadar senatörün eline sıkıştırılmış olsaydı hiç bir işe yaramazdı bu kadar patırtı. İşte şimdi ulusal dava olmuştu davaları ve Pompée de Kent Yönetimi için eline geçirmişti savaş donanmasını. Buğday fiyatları yarı yarıya düştü, deniz üç ayda Asya rekabetinden temizlendi ve hemen ardından da, basit bir ek önergeyle Asya başkomutanlığını elde etti Pompée. **O da köleleri getirmeye gitti.**

Kısa bir karanlık

Banker

23

18. gibi

Anlıyorsunuz ya, iki kez ardarda aynı adam için oy kullandı küçük insanlar. Ama o, iki kez aynı şeyi yapmadı. Yaptığı deniz savaşı köle ticaretine indirilmiş bir darbe sayılabilirdi, ama kara savaşı büyük çapta köle ticareti demekti. Altı ay sonra Roma'daki köle pazarı ağzına kadar doldurulmuştu, ama bu kez

Roma şirketleri tarafından. Ciceron da ilk söylevini çekti o zaman. Başkomutanlığın Pompée'ye verilmesinden yana konuştu. Ücretini nereden aldığını kolayca çıkarabilirsiniz.

Zamandaş gürültüler

Terenten'in üzerinden Bolzano kasabasında.

24

Yakın çekimden toplu çekime ve yarı yakın çekime

— önce yakın çekim. de küçük bir selin akışı,

— Parıltı önce sola doğru çevrinme yapar, selin akışını izler ve Monte Gruppo'nun tepesine doğru kayarak yükselir, — yeniden sola doğru çevrinmeyi izleyerek iner, tahtadan küçük bir su değirmeninin üzerinde durur: kapısının önünde yaşlı bir köylü bulunmaktadır. Genç adam önünde dikilir.

Köylü :

On yılda yalnızca iki kez gördüm onu. Hakkında öğrenmek istediğiniz nedir?

25

Yakın çekim

Köylü.

Genç adam :

Gaiya'da onunla birlikte miydiniz?

26

Yarı yakın çekim

Genç adam.

Köylü :

Evet, efendim, onunla birlikte oradaydık. Üç lejyonduk, efendim.

27

Yarı yakın çekim

Köylü.

Genç adam/dışarda/ :

Yakından gördünüz mü onu?

Köylü :

Bir sefer 500, bir başka sefer de 1.000 adımdan. Daha kesin olarak öğrenmek istiyorsanız, birinde Lucus'urı, dört saatlik ek bir talim demek olan tef-tişindeydi. Diğeri de Britanya'ya gitmek üzere gemiye binerken.

Genç adam/dışarda/

Çok sevilir miydi?

Köylü

İşinde düzenli biri sayılırdı.

Genç adam/dışarda/

Pekı basit adamın ona güveni var mıydı?

Köylü

Pek kötü değildi beslenme. Söylendiğine göre buna dikkat edermiş.

28

Yarı yakın çekim

Genç adam.

Genç adam :

İç savaşa katıldınız mı?

29

Yarı yakın çekim

köylü.

Köylü :

Evet. Pompée'nin tarafında.

Genç adam/dışarda/

Nasıl olur?

Köylü

Pompée'den ödünç aldığı lejyondaydım ben. İç savaş başlamadan önce geri vermişti.

Genç adam/dışarda/

Ha, tamam.

Köylü

Şanssızlık. Paramı almak için oradan oldum. Çok iyi ücret verirdi. Ama seçim olanağım yoktu.

30

Yarı yakın çekim

Genç adam.

Genç adam

Niçin asker oldunuz?

Köylü/dışarda/

Çok zaman geçti, efendim.

Genç adam :

Unuttunuz mu?

31

Çok yakın çekim

Köylü.

Köylü

İnatçı bir insansınız. Askere alındığım için ordu-daydım. Setia bölgesindenim ben, eğer sizin için bir

anlamı varsa. Latinim yani. Roma yurttaşı olmasaydım askere alamazlardı beni.

Genç adam/dışarda/

Doğduğunuz yerde kalmış olmayı ister miydiniz?

Köylü :

Hayır. Dört erkek kardeşlik. İki ya da üç dönüm tarla için çok fazlaydık. Daha büyük çiftliklerde de çalışamazdık, çünkü askere alınmayan bağışlanmış köleleri tercih ederlerdi ve de kendi köleleri vardı zaten.

Genç adam/dışarda/

Kardeşiniz hâlâ çiftlikteler mi?

Köylü :

Nereden bilebilirim? Ama pek sanmam, efendim. Bu buğday fiyatlarıyla. Yine de Sicilya buğdayı var İtalya'da. Yani o kadar ucuz. Ordu bile, daha benim zamanımda Sicilya buğdayı ile doyuruluyordu.

Genç adam/dışarda/

Peki ya siz, şimdi yeniden mi döndünüz toprağın başına?

Köylü :

Evet, benim yaşımda asker olunamaz. Evet, toprak sorunu çözümlenmedi, hiç bir zaman da çözümlenemeyecek. İmkânsız.

Genç adam :

İşletmeniz şimdi de pek büyük değil galiba?

Köylü/dışarda/

Bizim gibi ufaklar gerçekten sürdüremez. Bunun için kölelere ihtiyaç var.

Genç adam :

Gençliğinizde demokratik kulüplerden sözedildiğini duydunuz mu?

Köylü/dışarda/

Sanırım. Başkentte olduğum sıralarda. Bir kez de seçime katıldım. Ama demokrat yargıç için miydi, unuttum. Çok para aldım, 50 sesters.

Genç adam

Galiba toprak sorununu düzenleme taraftarıydı demokratlar?



32

Yakın çekim.

Genç adam.

Köylü.



Köylü :

Öyle mi? İşsizlere buğday dağıtılmasını istemiyorlar mıydı?

Genç adam/dışarda/

O da vardı.

Köylü :

Buğday fiyatlarını düşüren de bu oldu zaten.

Genç adam/dışarda/

Ama insan kentte olunca, siz de o zaman kente ydiniz, ucuz ekmek bulmak iyi değil mi yine de?

Köylü :

Evet, kentte gerekliydi bu. Herkes işsizdi orada.

Genç adam/dışarda/

Yanı, buğday fiyatlarındaki düşme herşeyin fiyatını kırdı diye, sizin Latium'dakiler için kötü olduğunu düşünüyorsunuz?

Köylü :

Evet, bu ve köle fazlalığı. Evet, onları getirmek için de biz gidiyorduk şimdi. Galya'dan ve başka yerlerden. Güç, değil mi? Siyaset.

Genç adam/dışarda/

Caesar'ın görünüşü nasıldı?

Köylü

Yıpranmıştı.

— Genç adam, arkadan, arabasının dümenindedir.

— Parıltı arabada onun arkasındadır.

— Baulari'den ayrılıp Fiori'i baştan sona geçer, sağa Cappel. lari caddesine döner, onu bir uçtan diğer uca geçer ve bu kez sola Pellegrino caddesine sapar, Moretta meydanından geçer (yolun solunu iz-

Zamandaş gürültüler

Hukukçu Afranius Carbo

Siz gençlerin, ticaretin dünyaya kazandırdığı ül-
küler söz konusu olunca gülmesi zamanı geçmiş bir
alışkanlıktır. Birkaç anasından soylu doğmuş serse-
rinin burun kıvrmasını taklit edersiniz yalnızca. Kah-
ramanlık yalnız savaşta mı görülür? Haydi öyle diye-
lim, ticaret de bir savaş değil midir? «Barışçı ticaret»
gibi sözcükler gözü yükseklerde olan genç tüccarla-
rı heyecanlandırabilir, ama tarihte yer yoktur bunla-
ra. Hiç bir zaman barışçı değildir ticaret. Malların
aşamadığı sınırları ordular aşar. İplik eğirenin aletleri
içinde dokuma tezgâhıyla birlikte mancınık da var-
dır. Ve bunun yanı sıra, kendine özgü bir savaşı da
vardır ticaretin. Evet kansız bir savaş, ama daha az
öldürücü değildir bence diğerinden. Ekmeğe olan aç-
lık, ekmeği olanları da, olmayanları da öldürür. Ve
yalnız ekmeğe olan açlık değil, istiridyeye olan iştah
da öldürür insanı. Buna rağmen ticaretin insan ilişki-
lerine belli bir insancıl akım getirdiği de gerçektir.
Tüccarın beyinde doğan ilk barışçı düşünce de, yu-
muşak bir yöntemin yararlılığı olsa gerek. Anlıyorsu-
nuz ya, kansız yolla kanlı yolla olabileceğinden da-
ha büyük çıkarlar sağlanabileceği düşüncesi. Ger-
çekten de açlıktan ölmeye mahkûm olmak, kılıçla öl-
meye mahkûm olmaktan daha yumuşaktır. Nasıl ki
süt veren ineğin yazgısı yağlı bir domuzunkinden da-
ha hoşsa. Bir insandan bağırsaklarından başka şey-
ler de alınabileceği düşüncesi ilk kez bir tüccarın ak-
lına gelmiş olmalı. Ama hiç bir zaman unutmayın şu
büyük insancıl sözü «yaşamak ve yaşatmak», yine
de «yaşamak» süt içene, «yaşatılmak» da ineğe ait.

*Roma Pietravata'-
da Migrone'nin apar-
tımının terası*

35

*Yarı yakın çekim /
Yarı toplu çekim*
— hafif alttan gö-
rüş —
Genç adam ayakta-
dır —profilden— çer-
çevenin solunda, ön
planda, sol kalçası
üzerine eğilmiş, bal-
kon parmaklıklarına
dayanır, hukukçuya
yönelmiştir. — Hu-
kukçu, ayakta —
tam karşıdan — çer-
çevenin sağında ve
ikinci planda, sırtını
balkonun parmaklık-
larına dayamış genç
adama doğru bak-
maktadır.

Hukukçu

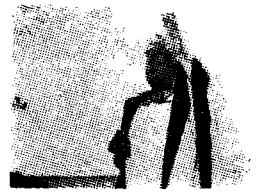
Tarihe baktığınızda nasıl bir sonuca ulaşıyorsunuz? Eğer ülküler yalnızca onlar için kan döküldü-
ğünde ciddiye alınacaksa, o zaman bizim demokra-
si ülkülerimiz çok ciddiye alınmalıdır. Çok kan dö-
küldü onlar için. Bizden üç yüz kişiyle birlikte Tiberi-

36

Yakın çekim

Hukukçu çerçevenin
solunda (?) tek ba-
şınadır.

us Gracchus onlar için senatör çocukları tarafından sandalye ayaklarıyla dövülerek öldürüldü. Hiç bir ölünün üzerinde madeni silâh izi yoktu. Cesetleri Tiber'e atıldı. Senatör general Manius Aquillius Küçük Asya'da bütün bir eyaleti satmayı önermişti Pontos ve Bythinia krallarına. Pontos'un ki daha fazla verdi ve Senato da satışı onayladı. «Senato'da üç yönelim var» diyordu Gracchus. «Birincisi satıştan yana. Pontos kralı tarafından satın alınanlar. İkincisi satışa karşı. Bythinia kralı tarafından satın alınanlar. Üçüncüsü ise susuyor Bunlar da her iki kral tarafından satın alınanlar.» Ona sandalye ayaklarıyla karşılık verdi Senato. 620'de oluyordu bu, yani bir yüzyıldan çok oldu. Onüç yıl sonra Caius Gracchus, İspanya eyaletlerinde el konan tahıllara karşılık para ödemesi, fethedilen Afrika'ya sömürgeci olarak köylülerin yollanmasını, İtalyanların yurttaşlar birliğine alınmasını, eyaletlere haraç almak yerine vergi konmasını, Devlet gelirlerinin işadamları tarafından denetlenmesini savunup bunda diretince, bir bölük senatör tarafından Tiber'in kıyısındaki yokuş boyunca kovalandı. Ayağı burkuldu ve onların eline geçmemek için kent dışında bir bahçede kendisini kölesine hancı letti. Kafası kesilip bir senatöre satıldı. Aradan yirmibir yıl geçti, bu arada İtalyan köylü ve Romalı zanaatkâr Sicilya'daki köle çetelerini, Jugurtha'nın Numidya ordularını, Cimbri'leri ve Tötonları yenilgiye uğrattılar ve 654 aralığının birgünü bütün demokratlar pazarda kısırıldı, oradan Capitole'ün tepesine kadar çekildiler, sonra suları kesilince teslim olmak zorunda kaldılar. Belediyeye tıkıldılar, seçkin gençlik çatıya tırmanıp kiremitleri söktü ve bunlarla tutsakların kafalarını ezdi. Sonra İtalyan köylü ile Romalı zanaatkâr Asya'nın yarısını ve Mısır'ı geçirdi eline ve sıra yeniden kan dökmeye geldi. Bu kez Sylla işi ele aldı ve iyice temizlik yapıldı. En azından, yani yalnızca Kent Yönetiminde bulunan ve en iyi durumdakileri sayarsak, dört yüz kişi gitti bizden. Tepe Kapısı çatışmasının ardından üç bin tutsağın Champ de Mars'taki belediye çiftliğine götürülüp son adama kadar öldürülmesi gibi kasaplıkları bir kenara bırakıyorum; öyle ki, Sylla'nın Senato ile top-



lantı yaptığı yakındaki Bellone tapınağından iyice duyuluyormuş silâh şakırtılarıyla ölenlerin inlemele-ri. Ama bitmemişti, ne ayaklanma ne de ayaklanma- nın boğazlanması. Catilina isyanında tam sekiz yıl önce, demokrat general Sertorius yemek sırasında senatörler tarafından öldürüldü. İkisi kollarından tu- tarken üçüncüsü boğazına saplamıştı kılıcı.

Caius Julius demokrat bayrakları yükselttiğinde bütün bunlar geçmiş, ama hiçbiri unutulmamıştı. Hal- kin kanıyla sulanmıştı Roma'nın her taşı. Caius Gracchus'u kovaladıkları yeri gösterdi babam bana. İki cılız servi vardı orada, hâlâ da gitmezler gözümün önünden.

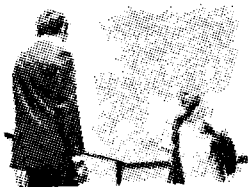
Hukukçu

Pleb olduğumuzu unuttuk bizler. Siz de, Spicer de, ben de öyleyiz. Sakın söylemeyin, bugün bunun hiç bir önemi kalmadığını. İşte asıl ulaşılan nokta- dır bu. Bu da Caesar'a aittir. Bu arada yaptığı eski biçimde iki üç savaş, yerli kabile başkanlarıyla iki üç sallantılı sözleşme nedir ki bunun yanında!

Kent Yönetimini Gracchus'ler yaratmışlardı. Gümrük keseneklerini ve iki Asya'nın vergilerini ti- caretin eline verenler onlardır. Caius Julius'un be- nimsemiği de Gracchus'lerin düşünceleriydi. Bunla- rın ürünü de İmparatorluk oldu.

37

35 gibi



Gürültüler

Elbe adasında S. Andrea

38

Toplu çekimden yarı yakın çekime

Dağın tepesinde, di- ğer evler arasında «Kathrien» villası, Elbe adasının küçük bir koyu üzerinde u- zanır.

Parıltı sudaki bir sandalın üzerinden aniden — zoom'la — «Kathrien» villasına yaklaşır.

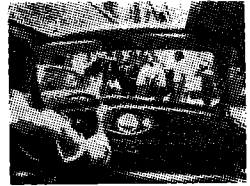
Yazar tek başınadır, «Kathrien» villasının balkonunda —balkon denize bakar— bir şezlongda oturmak. tadır.

Herşey bununla yapıldı. Gerekli anda, yani yolsuzluk araştırmaları tehlikeli olmaya başlayınca, aşğıdan gelen istimle yine bir kez daha tehdit savruluyor, devrim hakkında birşeyler mırıldanılıyor, kenar mahallelere doğru belirsiz bir hareket yapılıyor. Polis de o zaman anlıyor ve daha dikkatli davranıyordu. Aç kitlelere, geçerken şöyle bir değinmekle/askercə kısıklıkla/, hemen selâma duruveriyordu Senato. Aslında tabii ki kendisi de bu pis kokulu çamura karşıydı, giysisine deyen pisliği iğrenerek silerdi. Bunların «kurtuluş» larını cılız piçlerini Vestaiya bakirelerinin kucağına oturtmakta, limonluklarda krizantem yerine yabani turp yetiştirmek, değerli Yunan ketenleriyle kulübelerinin deliklerini tıkamak, dilbilgisinin içine sıçmak, ihmal edilmiş eğitimler için iki üç edebiyatçıdan sürekli olarak özür dilemekte kullanacakları biliniyordu. Bütün bunlar biliniyordu, Yunan eğitimi vardı. Biliniyordu, ama siyaset yapmak gerekiyordu. Siyaset yapıldı, azgın dalganın en azından köpüğü Curia'ya ulaşana dek. Neyse ki aç köylüler değil de, onları ezenler, tefeciler girdiler içeri; neyse ki iflas eden zanaatkârlar değil de ipotekli mülk sahipleri girdiler. Hayır, beyefendi unutmuyordu «sefaleti», büyük demokratın aklından çıkmamıştı «yoksulların umutsuzluğu». Yoksa başka türlü neyle tehdit edilebilirdi onları yoksullaştıranlar? Senato çok küçüktü. Büyütülmesi zorunluydu. Ayrıcalıklı haydutlar çok azdılar; ayrıcalıksız soyguncular tarafından tamamlanmaları gerekiyordu. Soygun mallarını kendi polisleriyle getirenler, diktatörün tehdit edici bakışı altında, soygunu kendileri yapanların ellerini sıkıyorlardı. Baskı altında tutulacağı, yaklaştırılmayacağı, ezileceğine bunca kapalı zarfa karşılık söz verilen bir cüzzam! Peki Curia'ya doluştuğu zaman kitle halinde kırılmamış mıydı? Yoksa bütün cüzzamın yalnızca küçük bir bölümü müydü bu? Gerçekten de, para sesi çıkartabilecek cüzzamın yalnızca bir bölümüydü. Çok küçük bir bölüm. Ama güçlü. Gürültülü de. Pazarlık etmek isteyen yükseltmelidir sesini. Senatosuna bakın bir pazar yeri sanki.



*Yakın çekim / yarı
toplulu çekim*

Genç adam —arkadan— arabasının dümeni başındadır. Vicolo Frusta'ya iner, sağa Vicolo Del Cedro'ya, sonra da, sola Matto Nato caddesine sapar, caddeyi geçerek sağda Scala Caddesini izler, S. Egidio Meydanına varır, sola Vicolo Del Bologna'ya sapar, S. D. Malva meydanına kadar gelir, bu yolun solunu izleyerek S. Dorothea'ya yönelir Porta Settimiana'ya kadar yoluna devam eder.



Banker

Catilina olayı yükseltti C.'yi. Gerçekten de güç duruma sokmuştu demokratik «parti» yi ama onu partinin başına geçirdi. Şiddetliydi yenilgi, ama yenilenlerden bir şey elde etmek isteniyorsa, ona başvurmak gerekiyordu. Tekmeleri bile yiyen oydu.

Frascati'de Aldobrandini villasında bahçeli balkon

41

Yakın çekim

— hafif üstten görüş —

Banker

— Tam karşıdan, çerçevenin solunda,

— önceki gibi sıranın ucunda oturmaktadır —

— Parıltı onun solundadır ve önünde, az sağında, çerçevenin dışında, (?) bir masa bulunur.

Yarı yakın çekim

— hafif üstten görüş —

Genç adam — sağ profilden (hafif arkadan) çerçevenin dışında, masanın önünde, bankere dönük, bir şarap bardağının karşısındaki (iskemlesinde) oturur (çerçevenin sağında).

Demokratik dava gerçekten de güç durumdaydı. Kent Yönetiminin yenilgisinin kendisine bir şey malolmcsını kabullenmişti. Senato. İşsizlere buğday dağıtımı her yıl devlet bütçesinin sekizde birini yutuyordu, 25 milyon sesters. Bunun kendisine ait olmadığı hesaba katılmasa bile, sokağa atılmış sayılmazdı parı. Asya fetihleri sayesinde Devlet gelirlerindeki yükselme iki katından fazlaya ulaşyordu. Kent Yönetiminin bundaki payı önemli ölçüde azaltılmıştı. «Büyük» Pompée şimdi düşünebilirdi, Senato'dan bir zaferden daha fazlasını istemeye cesaret edip edemeyeceğini. Daha eylülde dayanabileceği demokratik örgütler birer yıkıntıydılar. Kurbanın hiç bir şeyin farkına varmamasını şart koşan ilke dışında, sanatın kurallarına uygun olarak küçük insanlara ihanet etmişti Kent Yönetimi. Catilina taraftarlarının vahşice ve kökten kıyılmalarından sonra bir kanı değişikliği belirmişti geniş kitlelerde. Pistoria galipleri, torbalarında bir ekmek kırıntısı bile bulamadıkları umutsuz isyancıların yiğitliğini anlatıyorlardı. İçerleri küf kokan viran evlerde ve bankaların avucuna düşmüş, hiç bir şeyi olmayan insanlara anlatıyorlardı bunları. Ve demokrat Ciceron karşı çıkmıştı ayaklanmaya, «büyük Pompée» de bu onur için kapışmıştı onunla. Halkın gözünde sevimsiz olmuştu Pompée. Ama iktidar Senato'daydı. Başkentteki polis sayısı iki katına çıkarılmış, dosyalarında bir sürü kişiyi ele veren belgeler yığılmıştı. Sokak kulüpleri hatta gladyatör dernekleri bile tamamen dağıtılmıştı. Senato, gerektiği anda, İtalya'nın her yanında köylülük arasında taze ve güvenilir lejyonlar toplayabilirdi. Toprak sorununun, sırtlarına bir de kentli işsizlerin rakip olarak bindirilmesi demek olan çözümünde hiç bir çıkarı yoktu köylülerin. Şu Pompée'nin anlamsız köle ithalleri yetmemiş gibi!

Yakın çekim / çok yakın çekim

hafif alttan görüş (?) —

Kent yönetimi de mümkün olabilecek en büyük iflas durumundaydı. Kent Yönetimi her zamankinden çok istiyordu Pompée'yi. Çok acele «güçlü bir adam» a ihtiyacı vardı. Ondan gerçek bir yılmazlık umuyor-

du. Onun adıyla çınılıyordu Forum. Dehası kanıtlandı, diyordu bankerler, Asya'da kendini gösterdi. Mithridatè'in hakkından geldiğine göre, niçin bizim Ca-ton'un hakkından gelmesin? Kaybedecek bir ünü var-dı adamın.

banker
3/4 önden,
gerçevenin az solun-
da — arka planda
«Suların tiyatrosu»
çeşmesi görünür (?).



Banker/dışarda/

Tabii C. de bekliyordu Pompée'yi. Eğer Pompée lejyonlarıyla birlikte gelirse ocaktaki olaylar hakkın-da, güzün polisteki görevini bırakır bırakmaz başla-yacak olan polis araştırmaları yapılamazdı. Yargıçlı-ğı bittiği anda suçlu yerinde olacaktı. Diktatör Pom-pée'nin yolunu gözleyip duruyordu. Ama büyük Pom-pée suskunluk içindeydi. Asya'daki işleri iyi yürütü-yor ve siyaset hakkında bir fikri yokmuş gibi görünü-yordu. Gümrük kesenekleri ve vergiler için hâlâ söz-leşmeler yapıyordu Kent Yönetimiyle. Bunlar için de mutlak Senato'nun onayı gerekiyordu. Ama pekâlâ gelecekteki lejyonlarıyla ve de zaferler kazanmış lej-yonların onaylanmasını yürekten istedikleri sözleş-meler kötü olamazlardı. Güvenilir, canlı bir tutum gösteriyordu Kent Yönetimi. Ama Asya mallarının değerleri önemli ölçüde düşüktü. Kent Yönetiminin savaş raporları hakkındaki gerçek kanısı öğrenilmek istenirse, Borsa raporlarını okumak gerekir.

44

Yakın çekim.

hafif alttan çe-
kim (?) —
Genç adam,
önden profilden, ger-
çevenin az solunda.
dır.



Banker :

Lejyonlarını bırakıp geldi Pompée. 92 yılı başın-da, iki Asya'nın büyük komutanından kimse ummu-yordu böyle bir şeyi. Birlikte Konsüllüklerinden beri Pompée'ye ölümüne düşman olan Crassus, yazın Makedonya'da yine onun önünden kaçmıştı. Crassus Forum'da görüldüğünde dev bir donanmayla Brun-disium'a inen Pompée'den her türlü davranışı beкли-yordu Senato bile. C. Crassus'u görünce Pompée'nin

45

*Yakın çekim yarı
yakın çekim*

hafif alttan gö-
rüş —
Banker, önden profil
den, gerçevenin az
sağındadır, arka plan
da çeşme ya da villa
görünür

ordusuz geleceğini anladı. İlişkileri çoktu Crassus'un.

Hemen öğleden sonra beni evine çağırttı C. Bir Minerva heykelinin yanında duruyor ve bir düzine kadar köleye toplanmayla ilgili emirler veriyordu. «Pompée özel bir kişi olarak dönecek. Crassus şimdiden burada. Eyaletimde bir yolculuğa çıkmayı düşünüyorum.» dedi. C. Roma'dan öyle acele ayrıldı ki, ordusunun asker sayısı, donatımı ve ücretler hakkında Senato'nun talimatını almaya bile gitmedi. O'nun «inanılmaz derecedeki hızlı gezilerinin» başarısı oldukça kalabalık olan alacaklıları tarafından yayılmıştır sanırım. Ama Pulcher grubunun talimatını almaksızın ayrılmadı Roma'dan. Bunlar, Etrurya'daki demir madenlerinin Pompée'nin ordusuna savaş teslimi olarak verilmesi işlerini halletmekle görevliydi. İtalya'nın en büyük madenleri hemen hemen tükenmişti. C.'nin İspanya'daki yönetimi akıllı, yani ticari bakış açısına uygun ilk yönetimdi.

46

Yakın çekim / çok yakın çekim

— hafif alttan görüş —

Genç adam 3/4 yüzden, çerçevenin aşağı yukarı ortasında.

(Masa çıkarılmıştır (?), özellikle 48. çekim için).

Banker/dışarda/

Tarihçilerde pek bulamazsınız bunu. Bazı nedenlerle, özellikle de bir zafer kutlayabilmesi için, tümünü bir savaş gibi göstermek zorunda kaldı C. Vadiler basıp soygunlar yapan dağlı halklara karşı bir savaştan sözedildi. Kentleri terkedip dağlara kaçan, sonra da geri getirilen bir halk vardı aslında. Valilerin raporlarında her zaman kullanılan üsluptur bu. C.'nin yöntemi çok daha ilginçti. Tamamen yeni olan önemli nokta, İspanyol işadamlarına yalnız İspanyol olarak değil, aynı zamanda işadamları olarak davranmasıydı. Kendi yurttaşlarına karşı bile, elinden geldiğince destek oluyordu onlara. İspanya'da barışın sağlanması sözkonusuydu herşeyden önce. Bu amaç için, en şiddetlisi de olsa, hiç bir aracı kullanmaktan çekinilmemeliydi.

En ünlü uygarlaştırıcı tedbiri de, Lusitanya'nın dağlı halkını nehirlerle dolu vadilere yerleştirmesiydi. Demir, bakır ve gümüş madenlerinde el emeği yokluğundan acıyla yakınıyorlardı tüccarlar. Dağların sakinleri yüksek yaylalarda kır yaşantısı sürdürmeyi

madenlerde çalışmaya tercih ediyorlardı. Sanayiciler de, bu güç ulaşılır yaylalardakilerin vergi memurlarının ellerinden başarıyla kurtulduklarını haklı olarak belirtiyorlardı.

Roma'lı valiler bunca yıldır yerli ticaretin yakınmalarına kulak vermemişler ve Lusitanya burjuvazisi ile boyun eğmeyen kır halkı arasındaki mücadelede taraf tutmamışlardı. Dağlı halklar uygarlığın çok aşağı bir derecesinde bulunuyorlardı. Hemen hiç köle yoktu. Gerek aletlerin ikelliği, gerekse elverişli işgücünün yokluğundan önemli maden yataklarını dışardan yardım almaksızın işletebilme söz konusu değildi.

Yine de, C.'nin gelişinden sonra bu bölgede insanların bile kurban edildikleri öğrenildiğinde işgale başladı Roma ordusu. Böylesine barbarca koşulları tasfiye edebilmek için oyalanmaksızın hızla müdahale etmek gerekiyordu. Hiç yol bulamayınca, kurumuş bir nehir yatağı sanıp denizin bir girintisine inen ve yükselen su tarafından bütün savaş araçları ve eşyalarıyla sürüklenen bu Roma'lı piyade bölükleri boş yere kaybetmediler hayatlarını. Bugün aynı yamaçlarda Roma'lı ve yerli tüccarların villaları yükseliyor. Ve bir zamanlar silâh gürültüsü ve yaralı iniltileriyle dolu olan dağ vadileri bugün maden ocaklarından yükselen sakın çekiç sesleri ve kölelerin neşeli bağrışlarıyla cınlıyor.

Banker :

Karşısız geçmedi kısa savaş, C.'nin her yaptığı da mutlu bir sonuca ulaşmadı. Ama askerleri nefret etmezlerdi kendisinden. Dağıttığı ikramiyeler uygundu. Rahat bir vicdanla Roma'dan zafer gösterisi isteyebilir ve bunun için gereken 5.000 düşman ölüsünü sunmak için bazı generalilerin yaptıkları gibi arada hayatlarını kaybeden sivilleri de hesaba katmak zorunda kalmazdı.

Roma'lı piyadeler bu seferde yerli birliklerle dirsek dirseğe savaştilar; ordunun üçte biri Lusitanya'lılardan oluşuyordu. Roma'lı vergi kesenekçileriyle, dolayısıyla da Kent Yönetiminin yerli burjuvaziyle ilişkisi de aynı yakınlıktaydı. C., ülkenin savaşlar yü

47

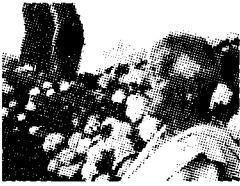
Yakın çekim / Yarı yakın çekim

— daha belirgin bir alttan görüş —

Banker

— tam profilden, aşağı yukarı çerçevesinin sağındadır —

Arka planda villa.



zünden çok acı çektiğini kanıtlayarak, Pulcher grubunun da yardımıyla eyaleti için vergi indirimini kabul ettirmeyi başardı. Vergi keseneklerinin açık artırmaya çıkarılmasından önce çeşitli rakipler ve Pulcher grubu arasında bir uzlaşma sağlayabildi, böylece de alışılmış fiyat artırımlar engellenmiş oldu. Madenleri yerli ticaretin eline bıraktı ve Lusitanyalı'lara borçlarını ödemeleri için bir süre verdi. Yerli sanayinin çalışmasını sürdürecektir duruma gelmesini ve ülkedeki işgücünü tam olarak kullanarak borçlarını ödeyebilmesini sağlayacak katlanılabilir bir yol buldu. Madenlerin üretiminin üçte ikisi düzenli olarak Kent Yönetimine gidiyordu.

Dağlara yapılan sefer zengin bir köle ganimeti sağlamıştı. Tabii ki yine hiç bir şey yapılmış değildi. Yaylalardaki tembel yaşantıya alışmış olan eski çobanlar yine kentlerden kaçıyorlar ve zor kullanarak geri getirilmeleri gerekiyordu. Elinden geleni yaptı C. Başarısı unutulmaz bir anı bıraktı ve herşeyden çok da, yeni yöntemi halka sevdirmekte katkısı oldu. Vergi oranlarının indirilmesine rağmen imparatorluğun gelirleri sürekli olarak artıyordu ve Kent Yönetimi durumdan hoşnut olmakta haklıydı. İstedigi kadar maden elde ediyordu. Bugün madenlerde 40.000 den çok köle çalıştırıyor ve yılda 45 milyon geliyor gümüş madenlerinden.

48

Yakın çekim

— *Daha belirgin bir alttan görüş* —
Genç adam tam karşından, çerçevenin sağında, daha dar bir açıdan.

Banker/dışarda/

Ama C.'nin, eyaletin barışa kavuşturulmasından gelen payı da oran olarak doyurucuydu. Gerçekte nereden para kazandığı konusunda görüş birliği yok tarihçiler arasında. Brandus, kendine bir yarar sağlamaması yüzünden İspanyolların kendisine besledikleri coşkulu minnettarlığın kanıtı olarak önemsemediği için para aldığını söylüyor. C.'nin yalnızca gönüllü bağışları kabul etmiş olduğunu da vurguluyor. Nepsos ise bir ordunun başında bulunan kişilerin dilenmeyecek kadar gururlu oldukları görüşünde ve bağış yapılması için emir verdiğini varsayıyor. Kimileri düşmanın parasını aldığını, kimileri müttefiklerinden bulduğunu söylüyor, bazıları haraçlardan, bazıları da gümüş madenlerindeki hisselerden sözediyorlar; ki-



milerine göre para kendisine İspanya'da, kimilerine göre de Roma'da ödenmiş. Hepsi de haklılar. Herkesin bildiği gibi birçok şeyi aynı anda yapabiliirdi C. Bir yılda yaklaşık 35 milyon sesters yaptı. Bambaşka bir adam olarak döndü geriye. Kendinde ne yetenekler bulunduğunu göstermişti. Bir eyaletin de ne servetler barındırabildiğini göstermişti aynı zamanda. Ve, Roma'da ikinci olmaktansa İspanya'da birinci olmalı biçimindeki tarihsel deyişi doğrulanmıştı.

Banker :

Ona olan güvenimin sağlam temele dayandığı da kanıtlandı. Küçük bankamız artık küçük bir banka değildi.

49

Çok yakın çekim

— Alttan görüş —
Banker
arka profilden
gerçeğin sağında-
dır.

Müzik :

J. S. Bach, BWV 244

Nr 33, vivace, 40'tan 72'ye kadar olan mezür-
ler.

Koro I ve II

Aç alev dolu dipsiz kuyuyu, Ey cehennem;
Yık, yıprat, yut, parçala
Ani hiddetinle
Sahte haini, katil kanı!

*Roma'da Giulia cad-
desindeki çeşme*

50

*Toplu çekimden çok
yakın çekime*

— alttan görüş —
— Tüm çeşmeyi (sol
da, üstte bir ağaçla
ve sağda evin duva-
rıyla) çerçeveyele-
rekten
— Parıltı sonra, ani
den ve açı değiştir-
meksizin su fışkırtan
bir kadın heykelinin
yüzüne yaklaşır.

*Türkçesi:: Aziz OKAY (konuşmalar)
Yakup BAROKAS (açıklamalar)*

belirtme'nin «gerçekliği»

10 yıl önce Pesaro Şenliğinde, Christian Metz'in «Sinema Dil mi? Dil Yeteneği mi?» sorununu ortaya atması ile kızışan «Sinema Semiyolojisi» tartışmaları, günümüze dek yoğun bir biçimde sürdürülmektedir. Umberto Eco, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jiri Struska, Pascal Bonitzer, P. P. Pasolini, J. M. L. Peters, vb. kuramcılar «sinema dili» sorununa özel yaklaşımlarda bulunmaktadır.

Çağdaş Sinema ileride, bu konuyla uğraşanların bile zaman zaman görüşlerini yadsımlarına yol açacak kadar —söz gelişi, C. Metz'in 1971'ü «Cinéma et Langage» kitabında yaptığı gibi—, açıklık kazanmamış bu tartışmaları tanıtmaya ve değerlendirmeye çalışacaktır.

Şimdilik, P. Bonitzer'in Cahiers du Cinéma'nın 229. sayısında yayımlanan (Belirtme'nin «gerçekliği») yazısını okurlarımızın eleştiresine bırakıyoruz. Ç. S.

«...Üçüncü boyutu kazandıran ve 'camera obscura' içinde yer alan işlem, 1) sonuçlar veren, 2) bu sonuçlara yok olan bir aygıt (bir mekanik) tarafından yapılır. Demek ki ürettiği şey dioptriğin makinasından ya da camera obscura'dan başka bir makinayla okunmak zorundadır daha ileri gidersek, camera obscura olmayan makinayla okunabilir ancak.» (Jean Louis Schéfer.)

Sinemanın, bilimsel ve ideolojik olarak, Rönesans denen simgesel değişimden yola çıkarak oluşturulmuş —ve XIX. yy.'ın sonlarında sınırları çizilip tahlil edilmiş olan— imleme sistemi (système figuratif) içinde işlediğini biliyoruz. Bu tarihsel sınır içine alınan ve bu sistemin bir uzantısı (uzatılması) olarak üretilen ideolojik sinematografik aygıt, bir yapıntı (fiction) makinası ve giderek büyük çapta bir endüstri olurken, birkaç yıllık bir gecikmeyle, plastik sanatlarda ortaya çıkan simgesel devrimin tepkisine de maruz kaldı.

Filmik imlemenin (figuration), Rönesans'ın senografik kutusu içinde hapis olduğunu sanmak, ona göbek bağıyla bağlı olsa da (hiç olmazsa fotogramatik temeli yüzünden), yanlıştır. Devinen alıcı, ekran aynanın gören özneye (yani seyirciye — bak. J. L. Baudry, **Temel aygıtın ideolojik etkileri**, Cinéthique, sayı 7/8) armağan ettiği imgesel özgürlüğün bir mükemmelleştirilmesi ve filmin ayrızamanlılık (diachronie) dayanağı sayesinde derinlikli sahnenin bir genişlemesi, yayılması olarak kabul edilebilirse de, buna karşılık, söz gelişi yakın çekim gibi bir buluş, bir kurgu **ekonomisinde, imgesel kutuyu** onarılmaz biçimde kıran bir plastik süreksizlik

kurar. Ve bu, sinemanın «hikâye edici» ekonomisinin, kullanım alanını iyice sınırlandırmasına ve derinlikli sahnede dramatik ya da anlatımcı zaman aracı olarak yeniden geçerli kılmasına rağmen olur.

Yakın çekim kavramının kendisi, klâsik senografik örneğin ve ona bağlı olan ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğini gösterebilir, oysa : gerçekten, çekim büyüklüklerinin teknik sınıflandırılmasının bütünü gibi (ideolojik düzeyde bu sınıflandırma ile hiç uğraşılmamıştır), parçanın bütüne metafizik bir üstünlüğünü getirir bu kavram —Rönesans'ın kendini seyreden örneğine göre düşünülmüş, fizik «bütün» le parçalarının ayrılmasının eklem yeri ve adli mercii, ortası, merkezi, bütünün bir uçtan öbür uca dayanağı olan «insan vücudu» bak. bugün Manpower ajansının âlâmeti farikası olan, Vinci'nin deseni.

Sinematografik uygulamadaki rolünden (Ayzenştayn'da ya da Godard'da) bütünüyle bağımsız olarak düşünmeden, «yakın çekim» in tanımı bize şu soruyu sordurmalı öyleyse **parçanın** (fragment) konumu nedir? ve, sanırız, bu soru sinematografik uygulamanın bir iki öğesiyle sınırlı kalmaz, ama genelliği içinde filmik alanı kapsar çekim büyüklüklerini düzgüsel (normatif) insana bağlı (antroposantrik) bir örneğe, imgesel bir topolojik merkez koymaya uygun olarak önceden belirleyen senografik hiyerarşi yıkılmış ya da yok olmuş, «parça» ideolojik (ve özel olarak teolojik) «bütün» içine yerleştirilememeye başlamış ve filmin bütün teorik eklem birimleri üzerinde yokluğunu duyurmuştur.

Sözgelisi çekim. Teorik eklem birimi olarak çekim'in önemi nedir? Soru birkaç yıl önce, «plan sekans» konusunda ortaya konmuştu (bak. Mitry, **Estetik ve sinema psiko!ojisi** I, s. 156). Mitry, bu kavramı reddetmiş, böyle bir «çekim» in aslında aygıtın hareketleriyle belirlenen **bir çok** çekimden oluşmuş bir süreklilik olduğunu ileri sürmüştü. Yani «plan sekans» normatif plan büyüklükleri sınıflandırması adına reddedilmişti. Metz bu görüşü biraz daha incelterek yeniden ele aldı. Peki, ya bu sınıflandırma ideolojik bir zorbalık olarak tartışma konusu yapılırsa?

Elbette, o olmadan bir filmin belki de okunamayacağı ya da imâl edilemeyeceği bir farklılıklar sistemini bir hamlede silip atmak söz konusu değil (alan derinliğinin belirtmeleri nasıl karıştırdığı bilinir, bu konuda Jean

Louis Comolli'nin bu sayıdaki yazısına bakınız) (*). Ama, bununla birlikte, ideolojik üst belirlenimini, tarihsel örneğini göstermek de gereklidir.

Film, parçası çekim olan bir bütün değildir, çünkü, sinema eleştirisi alanındaki izdüşümlerinin neler olduğu bilinen ampirik bir kavramla yetinilmezse, nesne «film» teorik olarak kurulması gereken birşeydir; ve «film», teorik açıdan, kapalı bir bütün olarak kurulamaz, «çünkü bütün yoktur. Çünkü bütün diye birşey yoktur, hiçbir şey bütün değildir» (Lacan, Scilicet 2/3), yani bugün için, film ancak tanımlanma birimlerinin kopuk-

(*) Bu yazı Çağdaş Sinema'nın 1. sayısında yayımlanmıştır Ç.S.

lukları içinde düşünülebilir sekans, çekim, motif, sentagm, fotogram... Yani bölünmüşlüğü ve parçaları içinde. Bu konuda semiyotik davranış Roland Barthes tarafından ele alınmıştır («fotogram... kimyasal olarak elde edilmiş bir fiske film cevheri değildir, yaşanmış, yıkanmış, oynatılmış bir filmin, başka metinlerin yanında bir metnini oluşturduğu üstün bir **dağıtımın** izidir. Demek ki, fotogram, **varlığı asla parçayı aşmayan** ikinci bir metnin parçasıdır; yazısı silinerek üzerine başka yazı yazılmış parşömenler vardır, işte film ve fotogram arasındaki ilişki de buna benzer. Birinin öbürünün **üstü** olduğu ya da birinin ötekinden **çıkarılmış** olduğu söylene-
mez») fotogramdan ve Ayzenştayn'dan yola çıkarak; demek ki bir raslantı değil bu.

«Parça» kavramı bile Barthes tarafından Ayzenştayn'ın yazısından alınmıştır (**Tarafsız olmayan doğa**, Cahiers, 218); «görsel işitsel kurgu» da, «ağırlık merkezi» (= yapıntının diyalektik motoru), sessiz sinemada olduğu gibi «parçalar arasındaki çarpışmayla» değil, «parça içi vurgulama» ile (= «çekim içi» çarpışma ya da kopma etkisi, «görüntünün kendi içindeki öğeler») belirlenir. Başka bir deyişle, «parça» yı olduğu gibi koyan ve **aynı zamanda** anlam etkilerini üretirken onu aşan ya da yeniden - parçalayan, kurgunun dinamiğidir (diyalektiğidir). S. M. Ayzenştayn'da, bu parça kavramıyla, anlamlılığa, betimlemenin bir aşırılığı olarak metine bir ilk yaklaşım vardır («Basit bir birimi olmayan bir diyalektik : heterogen anlamlayan kitlelerinin görevi bundan böyle yalanlanan kalınlıklarının, kendilerini yok eden ya da çoğaltan birleşme ve ayrılma noktalarının okunmasını sağlamaktır. Bu süreç, bilinç dışının şart koştuğu sürece paralel olarak, —her tarihsel eleştirel cümle gibi— bir sınav, bir parçalama, başkalaşmış işaretlerin bir yeniden değerlendirilmesini gerektirir.» Ph. Solers, **La boca obra**, Tel Quel 43).

Ayzenştayn'ın düşüncesi, genel olarak, betimleyici sahnenin, özellikle Batı'nın senografik kutusunun parçalanmasından yanadır. Söz gelişi **Çerçeve dışı**'da (Cahiers 215) «...Bir Japon okulunda resim öğretim yöntemlerinden biri bu noktada sinematografiktir. Bizim resim öğretme yönteminiz dört köşe bir Rus kâğıdı alınır, çoğu zaman kenarlara taşırmamaya dikkat bile etmeden, can sıkıcı bir sütun, bir Korent sütun başlığı ya da alçıdan bir Dante heykeli çizilir... Japonlar bu işi başka türlü yaparlar : işte bir kiraz yaprağı, ya da bir manzara resmi. Bu bütün içinden, öğrenci kompozisyonunu kare, daire ya da dikdörtgen biçimde keser. Çerçevelemesini yapar yani!...» Batı senografisinin yabana attığı, betimlemeyi doğuran bu **kesme** işidir. İmlemesini saran, sanrılı bir biçimde «gerçeğin izlenimi» olarak geri gelen işte bu kesme işidir. Ve bambaşka bir biçimde, tarihsel olarak, ayrıntılara bölünerek, saçılarak, diyalektik alt üst oluşu içinde.

Bu kesme ve bu parçalama hesaba katıldıkta (parça, ayrıntı, bir kes-

menin, anlamı değiştiren bir metinsel tespitin sonucu olan **işaretleyendir** [anlamlayandır], Sollers'in deyişiyle, «bütünün katmanları arasında en ufak olmuş bir taştır»), büyük filmik birimlerin bir sentagmatiğinin geçerlilik sınırını, ve daha genel olarak, bir belirtme sinemasının (Metz'in anladığı anlamda) sınırlarını çizmek gerekir; belirtme, «analojik» tuzaktan da destek olarak (kodu aynı), filmi ve okunuşunu, anlatıcı işleviyle telaffuz edilen sözde bir «sinema dili» olarak deneyst bir semantik düzeye skıştırdığı ve yan belirtmeyi (connotation) «sanatsal» ek olmaya, anlatıcı lf kalabalığı olmaya «mahkûm» ettiği ölçüde önemlidir bu. («Ama edebiyat ve sinema tabiatları gereği **yan - belirtmeye** mahkmdurlar, çünkü belirtme her zaman sanatsal grişimlerinden önce gelir, şu anlamdaki, edebiyattan «nce» belirtme **deyimle** (idiome) sağlanmıştır. Sinema-sanattan «nce», 1) perspektif andırışı ile, 2) kendisine kısmi bir belirtme kodu veren, sinema dil ile [bu da, zaten daha eski yan belirtme araştırmalarından gelir]». Ch. Metz, **Anlam üstüne denemeler...**, s. 80).

Bu «andırış» tuzağı (imęenin doğallaştırılması), ki Batı imlemesine Cinquecento'dan bu yana amgasını vurmıştır, sinemada özgül bir biçimde birkaç kat fazlalaşır 1) «insan müdahalesi olmaksızın, önceden üretilmiş imlerin (figürlerin) sürekli hareketinin yeniden üretilmesi, 2) zellikle Amerikan sinemasının «kişsik» ekonomisinde, esas olarak anlatıcı bir göreve, yani anlatının akıcılığı uğrunda silinip gitmeye adanmış ayrızamanlı eklemlerin kaynaştırılmasıyla —anlatı o anda değerini bulmuş, «gerçeğin izlenimi» denen artı değerle zenginleşmiştir (Bazin Sinematografik slpları, gerçeği temsil etmekteki başarılarına göre sınıflandırabiliriz.» **Sinema nedir?** IV, s. 22). Anlatı halindeki imlerin ayrızamanlı serüveni, böylece, filmik betimlemenin «gerçeğe», «benzerliği», «sadıklığı» (dayanıklılığı) konusunda bir delil, ifte bir delil sağlayacaktır, ama şu «gerçek» denen şeyin ne olduğu elbette söz konusu edilmez.

Burada saklı olan, tanımanın, belli bir imleme tipinin mekanik olarak üretilmesiyle ortaya çıkan «kendiliğinden» etkisinin ideolojik/simgesel gerçekliğidir; üretim aygıtı «rettiği şeyden dolayı yok olur», özne/seyircinin gözü onun yerine geçer, imgesel sahne de böylece bağlanır. Oysa, bütünüyle ideolojik olan bu tanıma etkisi, ve imgesel sahne, kelimenin tam anlamıyla filmik metnin kökeninde (daha genelleştirsek, her zaman kolayca yrmemekle birlikte birincisinin, yalnızca bir «parçasını» oluşturduğu figüratif metnin) bütünüyle belirtilmiş bir düzey gerçekleştiren bir semiyolojinin «bilimselliğine» **adanmışlardır**; somut olarak hiçbir filmde saf belirtme olamayacağı klınmakla birlikte, belirtme, bulaşıcı bir anlaşılmaşlık temeli için a priori olarak istenir, aranır. Burada, Jean Louis Schfer'le birlikte tekrarlayabiliriz (**Scnografie d'un tableau**, Seuil) belirtmeyi, betimsel yapı içinde ve betimsel yapı **olarak**, sistematik bir **tanımlama** sürecini içerdiği ölçüde, basit bir gösterme, işaret etme olarak

düşünebiliriz. Şimdi bir daha göz önüne alınması gereken şey... belirtile- nin, söylev içinde sahip olduğu kronolojik, metodolojik, ya da mantikî ön- celik, eskilik düşüncesidir : belli bir katı Saussure'cü dilbilim için verimli- dir bu kavram şüphesiz, ama karşımıza, basitleştirmeler yardımıyla, me- tin olarak görüntünün konumunun mutlak bir indirgenmesini çıkarıyor.»

Kuşkusuz, bir okumanın başlangıcında, belirtme etkilerinden vaz ge- çemeyiz — bir gösterme olduğu sürece («bir kedi», söz gelişi). Bir «kedi çekimi» —böyle denebilirse— «işte bir kedi» türünden bir dilbilimsel öner- meye çevrilemez bütünüyle; ama «dolaysız» bir okuyuşta, «bir kedi» öner- mesini (yani : önce, bir köpek değil, fare de değil) gösterir. Burdan yola çıkılarak, genellikle bir filmin bütün çizgisel olmayan dinamiği ve ayrı- zamanlılığa, sanki biricik okunabilirlik şartıymış gibi anlatıya boyun eğ- meyen okumalar makaslanır. Oysa bir «kedi çekimi» nin, «anlam» kelime- sine etkin bir anlam veriyorsak, bu gösterme, işaretleme etkisine enleme- sine, ya da Ayzenştayn'ın deyimini kullanırsak, dikey olarak bir **anlamı** vardır. Göstermeden tanımlamaya geçiş sırasında (bu okuma anını oluş- turur, ama filmlerin çoğu bu anı silmek için yapırlar), belirtme yok olur **ve aynı anda** (bu kayboluş ve doğuşun ekonomi üstünde düşünmek gere- kir) güncelleştirilmiş yan belirtmeler olarak, yani «gösterilenin» anlam verici üst - belirleniminin kısımlar arasında yeniden doğar.

Sonuç olarak, filmde bir çekimin kuruluşunun belirtmeden önce gel- mesi, film gibi «kesinlikle» heterojen bir yapıda, **imleme** düzeyine (söz ge- lişi sese göre) tanınan üstünlüğe semiyotik olarak bağlıdır. «Dziga Vertof grubu» nun özellikle **Doğu rüzgârı** ve **Pravda'da** (bunun, **diyalektik** mater- yalist bir sinema uygulamasıyla ilgili getirdiği bütün sorunlarla birlikte) «devirdiği», işte bu üstünlüğü üst belirleyen ideolojidir; ve bunu politik bir okuma amacıyla, bugün filmleri yapıntı diye «kabul ettirmenin» en ko- lay yolu olan, politikleştirilmiş hayaletleri kaldırarak yapmışlardır. Bu, ne Dziga Vertof grubunun filmlerinin okunması hayalet yaratmıyor, demek- tir, ne de biri hayalet yaratan öbürü yaratmayan iki okuma vardır, demek- tir : imge hayalet içerdiği oranda, en azından iki antagonist okuma tipi (amaçları antagonist) vardır 1) anlatıya boğulmuş, dramatik ağıdallığın etkilerine sinemada uğramış, yozlaştırılmış sahnede felce uğratılmış bir okuma, 2) betimleme yüzeyini boydan boya geçen, enine okuma, yapıntı- sal bir uzayda (ve bu yüzden **aynı** derecede hayalet ögesi bulunan, **ama** kapalı olmayan, sahnenin parçalara bölünmesiyle sürekli yer değiştiren, **stratejik** bir uzay) metni üst belirlenimlerinden soyarak, başka bir sahne- de, tarihin işlediği ekonomik sahnede okumak.

Böyle bir «okuma» da ancak kâğıt üzerinde olur, ama, aynı zamanda, sözelimi bir sinema uygulaması içinde de olabilir. Hiç olmazsa, ilk nişan işaretleri dikilmiş olan materyalist bir uygulama.

(Çeviren : İzzet YASAR)

putları yıkalım

Burjuva ideolojisinin, kapitalizmin temel çelişkilerini gözlerden uzak tutmak amacıyla bazı yüzeysel ayrımlardan yararlanarak bir takım «söz-de» çelişkiler yaratmaktaki ustalığı yadsınamaz.

Sinema alanında yaratılan ve yaygınlaştırılan, maddi temellerden yoksun «sanat sineması - ticarî sinema» çelişkisi de söz konusu ustalığın bir a!datmacasıdır. Aynı yapım ve dağıtım sistemi içinde gerçekleştirilen «sanat filmleri», gereğinde sahte ilerici bir tavır da takınarak, toplumsal gerçekleri seyirciden gizlemek çabası içinde bulunan sinema endüstrisinin değişik bir kâr elde etme yönteminin ideolojik ürünleridir.

Bu duruma koşut olarak, özellikle sinemanın Mekke'si sayılan Fransa'da, André Bazin, Jean Mitry, Georges Sadoul, vb. bir takım sinema peygamberleri türemiş ve dünya sinema düşüncesini, bir süre etki alanlarına almışlardır. 1968 Mayıs'ından sonra Fransa'da başlatılan ve giderek yoğunlaştırılan ideolojik mücadeleler sonucu, idealist ve metafizik dünya görüşüne hizmet eden bu sinema putları giderek teker teker yıkılmıştır. Ne var ki, ülkemizde bunlar, bugün bile «yerli havarilerinin» çabaları ile, genç beyinleri olumsuz yönde etkilemekte ve ilerici sinemayı yönlendirmeye yeltenmektedir.

Çağdaş materyalist sinema kuramlarına ayrılan, Çağdaş Sinema'nın I. sayısında, özellikle Bazin'in sinema kuramı eleştirilmiş, idealist ve metafizik yönleri tamamiyle açığa çıkarılmıştır. Bu sayıda da, Sadoul'un ve Mitry'nin bazı temel görüşlerini kısaca eleştirmeyi gerekli görüyoruz.

SADOUL VERTOF'U TAHRİF EDER

D. Vertof, «sanatın evrensel yangını»nın yakın olduğunu ve filmleri ile de bu yangını körüklediğini açıklamasına karşın, burjuva ideolojisi söz konusu yangını söndürmek için bir sürü itfaiyeci seferber etmiştir. Bunların başında «üstad» Sadoul gelir.

1 — Sadoul'a göre Vertof kaliteli sanat filmlerinden yanadır.

Vertof 1922'de, «Biz» başlıklı yazısında şöyle der: «Biz, sinema sanatının geleceğinin, bugünkü sinemanın yadsınmasında olduğu görüşündeyiz. Sinema sanatının yaşayabilmesi için «sinematografinin» yok olması

gerekmektedir. Biz, bu sonu hızlandırmaya çalışıyoruz». (Bkz. D. Vertof, «Biz», Çağdaş Sinema, sayı 2, s. 6).

Vertof «sinematografi» ile neyi belirtmek ister?

O yıllarda, sinematografik olarak kabul edilmeyen toplumsal belgelerin çekimi ve kurgusu ile gerçekleştirilen filmler dışında kalan, tüm filmleri. Vertof'a göre düşman, tiyatroya ve yazıya değgin senaryolu, oyunculu artistik sinemadır. Bu nedenle, Vertof tüm artistik filmlerin ortadan kalkması gerektiğini savunur.

Vertof 1923 yılında devrimci sinemayı şöyle tanımlar «Devrim sinemasının oluşmasında izlenecek yol bulunmuştur. Bu yol, oyuncuların başarıları ve stüdyo damlarının çok üstünden, yaşamın tam ortasından geçmektedir».

Oysa, marksist (!) sinema tarihçisi Sadoul, Vertof üzerine kaleme aldığı kitabının (G. Sadoul, «Dziga Vertof», Edition Champ - libre, 1971) 48. sayfasında şöyle der : «1919 yıllarında, iç savaşın hüküm sürdüğü, ekmekle kömürün bulunmadığı bu ülkede gösteriye devam edebilen bir kaç sinema salonunda hiçbir **artistik** değeri bulunmayan eski burjuva filmleri gösterilmektedir. İşte, Vertof'un savaş açtığı filmler bunlardır».

Böylece, Vertof'un **tüm artistik sinemaya** karşı açıkça yönelttiği saldırıları, Sadoul gözbağıcı bir tutumla, salt eski ve kalitesiz burjuva filmlerine indirger, sorunu **kaliteli** ve **kalitesiz** filmler açısından ele alır ve Vertof'un sürdürdüğü ideolojik mücadeleyi çarpıtarak hasıraltı etmeğe çabalar.

Kaldı ki, Vertof'un burjuva sinemasının artistik niteliklerinden habersiz olduğunu ileri sürmek de tamamen gülünç bir görüştür. Vertof 1922'de şöyle der «Kinoks, büyük ölçüde görkemli bir görüntü dinamizmine dayanan Amerikan serüven filmlerindeki Pinkertonvari sahnelemelerdeki yakın çekimlerle, hızlı geçişlere teşekkür eder. Bu iyidir, ama bütünüyle düzensiz ve kesin bir devrim araştırmasından yoksun olarak oluşturulmuşlardır. Psikolojik dramlara oranla bir üstünlüğe sahip olmalarına karşın, bunlar her hangi bir temelden yoksun, sıradan yapıtlardır». (Bkz. Vertof, «Biz», Çağdaş Sinema, sayı 2, s. 6).

2 — Sadoul, Vertof'u burjuva sanatının öncüleri (avant garde) safında göstermeğe çalışır.

Sadoul, Vertof'un sanatçı kişiliğini yüceltmeğe ve kanıtlamaya çalışırken, onun devrimci görüşlerinden söz etmek gereğini duymaz.

Sadoul'un Vertof'u ele alış biçimi şudur

«Vertof, sinema objeleri ile ve hiçbir katkısı bulunmaksızın kendisi dışında kişilerce çekilmiş film parçaları ile Sanat yapılabileceği görüşündeydi. Sanatçı tarafından yaratılmamış, ancak, yalnızca onun tarafından seçilmiş nesnelerin gösterilmesi, yapıştırılması ve birleştirilmesi yollarıyla

özgün sanat yapıtlarının oluşturulabileceği düşüncesi D. Vertof'a özgü bir düşünce değildir. Kendisinden önce, öncü çevrelerde, özellikle ressam-lar arasında bu görüş oldukça gelişmiştir. 1912'de Braque, Picasso, Juan Gris, vb. kübist ressamlar, Louis Aragon'un «Resme meydan okuma» dü-şüncesini uygulama alanına koymuşlar ve kolaj yöntemiyle, gazete, pros-pektüs, etiket gibi, gerçek nesneleri tablolarına sokmuşlardır... Bu akım Duchamp tarafından daha da ileri götürülmüş, 1918 - 1919 yıllarında, sa-natçı kendi imzasını taşıyan bir klozeti sergilemiştir». (G. Sadoul, «D. Ver-tof», s. 50).

Sadoul, Cahiers du Cinéma'nın Haziran 1963 sayısında da buna ben-zer görüşler ileri sürmüştür

«1960'lardan beri Cinéma Verité'nin (Sinema - Gerçek) öneminin art-ması... Vertof'un yayımladığı kuramsal görüşlerinin üzerine dikkatleri çek-ti. Aradan geçen kırk küsur yıldan sonra Rus sinemacısı yeni bir **Jules Verne** gibi ele alınmaya başlandı. Çünkü sözünü ettiği şeyler o zamanlar «**science - fiction**» görünümünde idi...

«Kurgu ile, bir araya getirme ile, ya da kolajla, önceden varolan un-surları birleştirerek sanat yapmak XX. y.y.ın başlarından beri bütün Av-rupa **avant - garde** çevrelerinde «yaygın» bir düşünce idi. 1910 - 1920 yıl-larında Picasso'nun, Braque'ın «kâğıt yapıştırmaıları», Guillaume Apollina-ire'in «konuşma şiirleri» (duyulan cümlelerin kurgusu, ki bu iş için fonog-raf'ı kullanmayı düşünmüştür), Duchamp'ın, Max Ernst'in kullanılmış eş-yaların birleştirilmesi ile yaptıkları heykelleri, önce **dadaist** sonra **gerçek-üstü şiirler**, vb... bunun bir kanıtıdır». (Bkz. Yedinci Sanat, sayı 14, s. 56 - 57, G. Sadoul, «Dziga Vertov ve yaşanan gerçekler»).

İşte Sadoul'un dünya görüşü

Vertof'un Kino Pravda'sını bir dadaist tarafından imzalanan bir klo-zetle aynı kefeye koymak, Vertof'un materyalist sinema kuramlarını «sci-ence - fiction» olarak görmek ve göstermek...

3 — Sadoul Vertof'u, Lumière'den Rouch'a kadar uzanan gerçekçi sinema akımının içinde göstermeğe çalışır.

Sadoul'a göre, Vertof'la Lumière arasındaki tek fark «Lumière kur-gunun en ilkel düşüncesinden dahi yoksun bulunmasına karşı, Vertof kur-guya temel bir görev yüklemiş», olmasındadır. (G. Sadoul, «Dziga Vertof», s. 89). Böylece Sadoul, tamamiyle iki ayrı dünya görüşünü savunan söz konusu iki sinemacı arasındaki farkı, yalnızca basit bir **teknik** soruna in-dirger.

Ayrıca Sadoul'a göre, Vertof'la Flaherty arasında da önemli ayrılıklar yoktur. «Flaherty'nin 'belgesel sahne düzenlemesi' ile Vertof'un 'yaşamın anında saptanması' yöntemleri birbirleriyle çelişmemekte, aksine birbirle-rini tamamlamaktadırlar». (a.g.e., s. 100). Hatta Sadoul; «Sinema - Göz her

zaman belirli sahneleme uygulamalarını reddetmez. (Flaherty'nin 'Kuzeyli Nanook' filminin kimi sahnelerinde uygulanan). Bu tüm sahnelemeler, trüka-
jılar, kurgu ile elde edilen etkiler, 'Alıcı'lı Adam' filminde yer almakta-
dır», (G. Sadoul, «Vertov ve yaşanan gerçekler») diyerek, Vertof'un Fla-
herty'nin Nanook'ta (1922) kullandığı yöntemleri kullandığını ileri sürer.
Oysa, gerçekte, **«günlük yaşamın sahnelenmesine paydos»** diye haykıran
Vertof'un, Alıcı'lı Adam'da (1929) kullandığı yöntem, Flaherty'nin **«belge-
sel sahnelenmesi»** ile yakından uzaktan ilgili olmayıp, **çekim öncesi, sıra-
sı ve sonrası kurgular yöntemi esasına göre, ele alınan konunun ayrıntılı
bir biçimde incelenmesi, ayrıştırılması ve çözümlenmesi ile ilgilidir.**

Sadoul kitabının koca bir bölümünü, Vertof'la gerçekçi sinema akımı
yönetmenleri arasındaki bir takım yüzeysel benzerlikleri ortaya koymaya
ayırır ve Vertof'u bu akımın içinde göstermeye çalışır.

Oysa, burjuva ideolojisine uygun olarak, gerçeğin metafizik açıdan
açımlanması çabası olan «gerçekçi sinema akımı», Vertof'un var gücüyle
karşı çıktığı bir ideolojinin ve sanat anlayışının ürünüdür. Bu Vertof'a ve
dolayısı ile materyalist sinemaya karşı yapılabilecek en büyük tahriftir.

MİTRY MATERYALİST SİNEMAYA KARŞIDIR

Ticari sinemaya karşı, sanat sinemasını savunmanın ilericilik diye
yutturulduğu bir dönemde ortaya atılan diğer bir «üstad» da Mitry'dir.

J. Mitry, ülkemizde daha çok Larousse'un yayımladığı **«Dictionnaire
du Cinéma»** kitabıyla tanınmakta, özellikle bu kitabın sonundaki **film de-
ğerlendirme tablosu** bir çok sinema sanatseveri için **vazgeçilmez bir pu-
sula** niteliği taşımaktadır.

Vertof için; «sinema alanındaki 20 yıllık estetik araştırmaları hiçe sa-
yarak **sinemayı ileriye götüreceğine, geriye** (Lumière'e) **götürmüştür»,** di-
yen sinema esteti ve tarihçisi Mitry, **Brecht** için de şunları söyler «Ben,
yabancılaştırma yönteminin tabiatı gereği, sinemasal ve hatta teatral be-
timlemeye yardımcı olabileceğine inanmıyorum... Kelimenin tam anlamıy-
la, **Brecht bir tiyatro yazarı değildir... Bu tiyatro değil,** sahneden yapılan
toplumcu bir vaazdır».

Brecht'in epik tiyatro sisteminin sinemaya uygulanması konusunda
ise Mitry şunları söyler : «Tiyatro, tek amacı betimlediği dramdan kurtul-
mak olan bir betimleme ile, zorla da olsa, yetinebilirse de, sinemanın öz
varlığı bunun tamamiyle tersini öngörür». Yani, Mitry'ye göre, sinemanın
öz varlığı sıkı sıkıya 'dram' a bağlıdır, bunun için de, Brecht'in tiyatro yön-
temi sinemada kullanılamaz, hiçbir zaman başarılı sonuçlar veremez...

Görüldüğü gibi, hertürlü materyalist sinema anlayışına karşı olan
Mitry, **Ayzenştayn**'ın filmlerini ve kuramsal çalışmalarını da idealist bir

görüşle ele alır ve eleştirmeye çalışır. Mitry 1956'da yayımlanan «Eisens-
tein» (*) adlı kitabında, Ayzenştayn'ın tüm çalışmalarını yalnızca, drama-
tik sanat anlayışına ne ölçüde uygun olup olmadıkları açısından inceler.

Kurguyu, konunun evrimsel ve düz bir çizgide seyri içinde dramatik gelişmeyi sağlayan bir öge olarak gören Mitry, Ayzenştayn'ın kurgu anlayışını «soyut» ve «simgesel» olarak nitelendirir. Örneğin, Ayzenştayn'ın «**atraksiyonlar kurgusu**» için şöyle der «Ayzenştayn, ilk filmi 'Grev' de, metalürji fabrikasındaki grevin Çar'ın askerleri tarafından bastırılması sırasında, kovalanan ve ateşe tutulan işçileri gösteren çekimler arasında, mezbahada bağazlanan öküz görüntüleri eklemektedir. Sonuç etkileyicidir. Fakat, amaçlanan düşünce belli edilmişse de, **dramatik gerçek bozulmuş, gerçeklik ihanete uğramıştır**. Gerçekte, tüm olaylar, bir fabrikada ve sokaklarda geçer Mezbaha görüntüsü **keyfi ve mantık dışı** olarak, kendine yabancı bir olayın içine konmuştur. Bu uygulama, dramın adına bir düşünceyi ortaya çıkarmak isteyen yönetmenin bir düzenlemesidir...».

Filmdeki olayların, beyaz perdede geliştiğini unutacak kadar, sinemada «gerçeğin izlenimi» ni savunan Mitry, Ayzenştayn'ın sürekli olarak geliştirdiği diyalektik kurgu yöntemlerini değerlendirmek şöyle dursun, doğru dürüst kavramayı bile başaramaz. Ayzenştayn'ı döneminden ve toplumsal koşullardan soyutlayarak incelemeye çalışan Mitry; «...her hücre (çekim) hemen bir ideogram (düşünce yazısı), film ise kocaman bir **bulmaca** olacaktır. Daha ileriye gidersek, beyaz perdede göstermeye gerek kalmayacak, kâğıda çizmek yoluyla işi kolaylaştırmış olacağız...», demek suretiyle, Ayzenştayn'ın «dilinden» anlamadığını dolaylı bir biçimde de olsa itiraf eder.

Sinemada, «gerçeğe uygun» ve «dramatik» bir anlatım peşinde olan Mitry, bu arada, Ayzenştayn'ın bazı uygulamalarına mesafeli bir yakınlık gösterir. «İçeriğinin belirlediği simgeleri kullanan, konunun mantıksal gelişmesi içinde tutulmuş anlamlı olguların kurgusu», diye tanımladığı ve **refleks kurgu** diye adlandırdığı kurgu türü, aslında Mitry'nin kendi burjuva değer ölçülerine göre yaptığı bir ayırımdır. Ne var ki, «kişisel drama uygun gelmez, ama, kolektif dram için tam uygun olanıdır», diyerek kendi türettiği bu kurgu türünü de şortlı kabul eder.

Ayzenştayn'ın tiyatro çalışmalarını da, Stanislavski'nin dramatik tiyatro yöntemine uymadıkları gerekçesiyle kıyasıya eleştiren Mitry, Ayzenştayn'ının **yakın çekim** ile ilgili görüşlerini carptırmaktan da geri kalmaz.

Mitry'ye göre; «Ayzenştayn yakın çekime yeni bir özellik ekler parça bütünün yerini alır ve bütünün vereceği duygusal heyecanı verir... ya-

(*) Bu kitabın, Ayzenştayn'ın kurgu ve yakın çekim anlayışını inceleyen bölümleri, kısaltılmış olarak özellikle, Mitry'nin Ayzenştayn'ı sert bir biçimde eleştirdiği bölümlere yer verilmeden Yedinci Sanat dergisinde (Sayı 14) yayınlanmıştır.

kın çekim, önce nesnenin duyarlı, dokunabilen etkisini iletir. Sonra, bu heyecansal nitelikleri yoluyla ona bir bütün'ün anlamını getirir, onu simge yapar. Heyecan hem **betimlenen şeyde**, hem de **betimlemenin kendisinde** vardır».

Şimdi de, Ayzenştayn'ın «Dickens, Griffith ve Biz» (1944) adlı yazısında, yakın çekim için söylediklerine bakalım :

«Biz, bir nesnenin ya da yüzün 'yakın çekimi' derken, bundan **büyütme (önemseme)** yi anlıyoruz.

Amerikalı (sinemacı) ise 'yakın bir çekim' der.

Amerikalı, görme duyumuzun **fiziksel** koşullarından söz eder.

Biz, olayın nitel görünümünden, anlamına bağlı görünümünden söz ederiz...

Amerikalı'ya göre söz konusu terim **görme**'ye bağlıdır.

Bize göre ise, **görülene bir değer biçme**'ye...»

«Bu karşılaştırmadan ilk göze çarpan şey, yakın çekimin bizim sinemamızdaki temel görevidir **göstermek ve betimlemek'ten çok, anlamlandırmak, düşünce uyandırmak, anlamlıyan kazandırmak**...»

Griffith'te yakın çekimler bir atmosfer yaratır; kişilerin özelliklerini ortaya çıkarır; konuşmaların yerine geçer; kovalama sahnelerinde gerilimi artırır, ritmi hızlandırır. Fakat, her yerde Griffith **imleyici** ve **betimleyici** düzeyde kalır. Hiçbir zaman, sekansları karşılaştırma yoluyla anlamlıyan ve imgelerle dolu (imagé) olmayı denemez».

Ayzenştayn'ın yukardaki görüşleri, Mitry'nin (*) bu konuda yaratmaya çalıştığı kavram kargaşasına, sanırsız en aydınlatıcı karşılığı vermektedir.

(Daha da önemlisi, yönetmenin burjuva sanat anlayışı ve klasik betimleme sistemleri üzerindeki düşüncelerini de dile getiriyorlar).

Ülkemizde sinema düşüncesini, sanıldığından da daha çok etkilemiş bulunan Sadoul ve Mitry'nin idealist ve metafizik yüzlerini ortaya çıkarmaya çalışan bu yazıyı bir ozanımızın sözleriyle bitirelim :

«Kafalarımıza zorla dikilen putları, sahte dehâları yıkalım...».

YAKUP BAROKAS - YORGO BOZ

(*) Mitry'nin çelişkili ve tamamiyle tutarsız görüşleri için, ayrıca, J.-L. Comolli'nin «Teknik ve İdeoloji» yazısına bakınız. (Çağdaş Sinema, Sayı 1).

ayzenştayn'la dersler

«çekimlere bölmek»

1932 - 35 yıllarında Ayzenştayn Moskova Devlet Sinema Enstitüsünde «Film Yönetimi» dersini okutmuştur. A.'ın verdiği dersleri sonradan yardımcısı Vladimir Nizni bir kitapta toplamıştır (1957). «Yönetmenliğe değgin bir çözüm», «Sahneye koymak», «Çekimlere bölmek» ve «Çekim düzeni» adlı dört bölüme ayrılan kitabın ilk iki bölümü, sinema açısından edebiyat ve tiyatro konularına, son iki bölümü ise doğrudan doğruya sinemasal konulara eğilmektedir.

Aşağıdaki yazı İngilizceden çevrilmiş olup, şekiller A.'ın kara tahtaya çizdiklerine uygun olarak V Nizni tarafından çizilmiştir.

A.'ın Enstitüdeki çekim ile ilgili çalışmalarını tümüyle tanıtmak amacı ile, ileride, «Çekim düzeni» yazısını da yayımlayacağız.

Ç. S.

Hareketin sinemayla verilmesi, oynanmış bir sahnenin gösterilmesinden uygun olan öğelerin seçilip vurgulanmasını —yalnız genel çekimlerle değil, orta çekimler ya da yakın çekimlerle verilmesini— sağlar.

Bu çeşitli çekimlerin birleştirilmesi, bir kurgu bileşimi sağlar, yazarın özel anlatım ritmi ve üslûbuna uygun olarak.

Genel hareketin ayrı ayrı çekimlere bölünmesi, film uygulamalarında **çekimle kaydetmek**, ya da **çekimlere bölmek** diye adlandırılır.

Çekimlere bölerek hareketin ayrı öğelerinin vurgulanması yalnız duygusal izlenimi güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda olayca kendine özgü bir anlatım da kazandırır, çünkü her yeni alıcı düzeni seyircinin olanlara bakışına yepyeni bir açı getirir. Hareket bölünürken mekândaki kişilerin aralarındaki genel ilişkilerin, hareketlerin yönünü, bütün temponun, ritmin vb. korunması da zorunludur.

Bu, daha önce de söylendiği gibi, çekim bölümlerinin değişmez temeli olarak **sahneleme**'nin gerçekleşmesiyle sağlanabilir. Bu yüzden, A., çoğu zaman **sahneleme**'den, çekimle - kaydetmenin embriyosu diye söz eder.

Ne var ki sinemada **sahneleme** kendine özgü bir özellik kazanmıştır.

Tiyatroda **sahneleme**, oyun sırasında, sahne mekânını aşarak seyircinin önünde, bir tek sabit yerde açılır; oysa sinemada hareket sanki alıcının, yani seyircinin, **çevresinde** akar. Bu etkiyi yaratmak için, alıcının yalnızca dairesel **sahneleme**'den bir görüntü kesip alması yetmez; bunu sanki dışardan yanlamasına açıyormuş gibi yapar; o tek sahne ya da görüntüyü bir dizi «oyunu mekânlama çekimine» bölerek (sahnenin bütünü dışındaki öteki çeşitli oyun mekânlarını da içine alarak) yapar.

Bir **sahneleme**, «çevrinme» yle, bir çeşit alıcı hareketi kullanarak, toptan olarak da çekilebilir. O zaman da gene, tiyatrodaki **sahneleme**'den ayrı olarak, seyircilerin **çevresinde** sinema diline uygun bir **sahneleme** kurulur. Vurgulama bir tek çekim içinde bile verilebilir. Oyunculardan biri ön plana (yani, yakın çekim alanına) getirilebilir, başka bir oyuncu ya da oyuncular daha uzak plana, yani, uzak ya da yakın çekim alanına alınır. Ne var ki, böyle çekimlerdeki sahnelemelerin kendilerine özgü yapıları olsa da, bir bütün olarak hepsinin, hareketin çekimlere bölünmesi genel ilkesine bağlı olmaları gerekir. Belli bir çekimin yapılıp yapılmaması sorunu da, gene her seferinde genel **sahneleme**'nin bütünü içinde kararlaştırılır.

Çekimlere bölmek, tüm sahne ya da öykü için kararlaştırılan **sahneleme**'nin bir dizi hareket «birimi» ne —bu birimler hareketin aynı içeriğini paylaşan birbirine uygun parçalardır— bölünmesiyle başlar. Bu «birimler», alıcı yerinin, tasarlanan **sahneleme**'nin içinde ya da çevresinde olmasını belirlerler. A. bunlara «kurgu birimleri» der; her kurgu biriminin anahtarı da, birim - çekimle verilir

Bu birimlerin giderek ayrı çekimlere bölünmesi, çekimlere bölme'nin en son evresidir ki, bunların çekilmesi sırasında görüş noktası (vurgulama amacıyla) filmi çekilen nesneye yaklaşmakta ya da ondan uzaklaşmakta özgürdür.

Bu çalışma düzeni sayesinde ayrı ayrı çekimler ve bunların biraraya getirilmesiyle ortaya çıkan bütün yapı, birim çekimce saptanan bütün yapıyla birleşmiş olur; birim çekimler de zaten bu bütünden ayrılmışlardır.

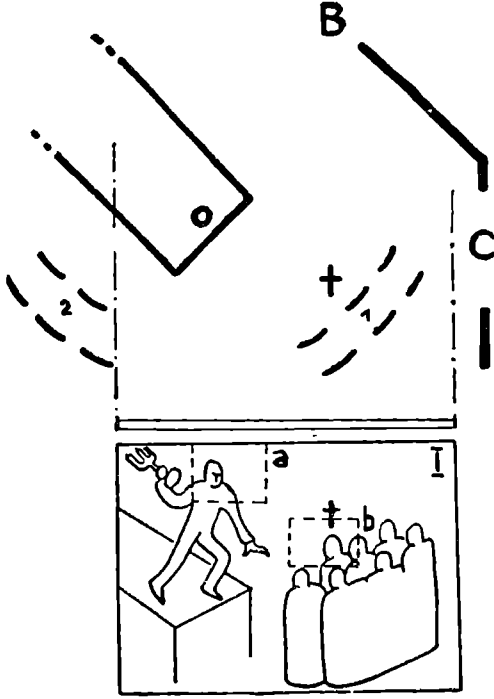
Stenoyla ve elyazısıyla tuttuğum notların tarihlerine bakarsak, «Des-salines» in başlangıç uygulamasına ayrılan dersler biteli bir ay oluyordu. Bu arada öğrenciler tüm epizod'u prova etmişler ve rolleri de kendileri oynamışlardı.

Yapıtın sahnede bir kez gösterilmesinden sonra, A. rollerin oynanışı

üzerine yorumlarını söyledi ve epizod'un çekimine girilmesini önerdi. Çekimlere bölmek işlemi için bütün epizod değil, yalnızca hareketin en yoğun gerilimli olduğu kesim ele alındı. Bu kesim, çevresi sarılmış Dessalines'in masanın üstüne sıçramasıyla başlıyordu.

A. tahtaya hareketin bu kesiminin **Sahnelenme**'sinin şemasını çizdi. (Şekil. 1, üst yarı).

«Açıkça görülüyor ki» dedi, «Dessalines'le ilk subay kümesi arasındaki çatışma, Birinci Kurgu Birim'inin içeriği olacaktır».



ŞEKİL : 1

A. ile öğrenciler, bu birimin konusunun, başlarında rahip bulunan ilk subaylar kümesi olmasında, masayla Dessalines'in de biraz görünmesinde birleştiler. Planladığımız **sahneleme**'de Dessalines'le bu kümenin karşılıklı hareketleri tiyatrodaki bir seyircinin bakış açısına göre düzenlenmişti. Bu durumda bu bakış açısını değiştirmek için hiçbir neden yoktu; hareketin istenen bölümünü, sahne önü kemerinin karşısındaki bakış noktasına göre açıkta bıraktığı oynama alanının bütününden «ayırmağa» karar verdik.

«Bu çekimde ne göreceğiz?» diye sordu A., bu arada tahtaya birşeyler çiziyor ve açıklamasına devam ediyordu «Çizim kolaylığı olsun diye,

mekân - kesimlerini verilen alıcı açısından ve belli bir objektiften yansıyacakları gibi değil de, düz, geometrik olarak yansıtalım. O zaman seçtiğimiz kesit şöyle olacaktır.» (Şekil. 1, alt yarı).

«Bütün **sahneleme**'de olduğu gibi» diye devam etti sözlerine, «bu birim çekimdeki başlıca hareket de köşegenel bir biçimde ilerleyecektir. Sonra, Dessalines'in ve rahibin yakın çekimlerini de kesip ayırabiliriz. (Şekil. 1, «a» ve «b» kesitleri). Subayların arkasından gizlice süzülüp giren rahip, uzak çekimde görülebilir; ama onun Dessalines'e yaklaşışını yakın çekimle vermek daha iyi olur. Bunu yapmak için alıcı düzenini değiştirmemiz gerekmez; gördüğünüz gibi geniş sahnenin önü hemen küçük çekimlere dönüşmüştür : kesip çıkardığımız açıklık dardır, sonra bundan daha da dar bir kesit çıkaracağız bunların hepsi için bir tek ve aynı alıcı düzenini kullanıyoruz. Ama düzen, aynı birim içinde, Dessalines'in arkasını, sonra da rahibin arkasını yalayıp çekim yapacak biçimde değiştirilebilir mi diyeceksiniz...? Evet, değiştirilebilir. Bunu yapmak, çekim birimi parçalamamak için, uzun uzun düşünmeyi ve haklı bir nedeni gerektirir; bu ancak, temel bir hareketi uygulamak için yapılıyorsa yerinde olur. Bu sorunla ilerde gene karşılaşacağız. Şimdi bundan sonraki çekim birimin ne olduğuna bakalım. Bütün ana bütünleyici parçalar kararlaştırıldıktan sonra çekimleri ayrıntılı olarak böleceğiz. İkinci çekim birimde neler bulunmalı?»

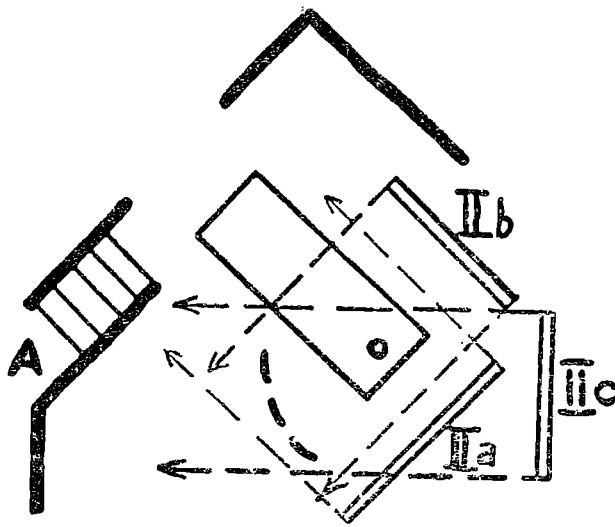
İkinci subaylar kümesi... Dessalines ve ikinci küme...!», dedi öğrenciler.

«Bu sahnenin tasarladığımız **sahneleme**'sinde Dessalines ortadaydı. Hareketine önce ilk subay kümesiyle çarpışmayla başlıyor, sonra ikinci kümeye dönüyordu. **Sahneleme**'ye göre dönüşünü vurgulamak istersek alıcayı nereye yerleştirmeliyiz?», diye sordu A. «Bunu sağlamak için, birinci birim boyunca çekimin sol yanına alınan Dessalines ikinci çekimde sağa alınmalı, subaylar da sola.»

Öğrenciler çizimle çeşitli önerilerde bulundular (Şekil. 2, IIa ve IIb çekim - birimleri).

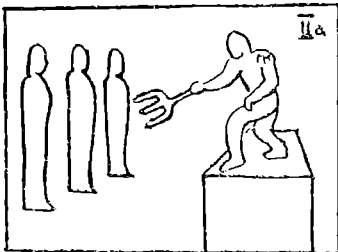
A. bunları inceledi. IIa çiziminde (Şekil. 2) Dessalines'in çekimin sağında, subayların solunda olduğunu, bu koşulun görünüşte sağlandığını ama bu alıcı düzeniyle hareketin ancak profil olarak gelişebileceğini söyledi. Tahtaya bu birimin şemasını çizdi. (Şekil. 3).

«İyi mi, kötü mü?» diye sordu A. «Kesinlikle iyi değil, çünkü **sahneleme** için kararlaştırdığımız ve Birinci Birim boyunca sürdürdüğümüz köşegenel yapı ilkesi bozuluyor burda. Elimizde başka bir öneri daha var, IIb Çekim - Birimi (Şekil. 2). Bunun temel yanılsı da dönüp şamdanı kaptıktan sonra Dessalines'i yalnızca arkadan görmemiz; ne Dessalines'in hareke-

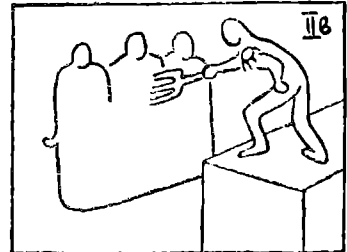


ŞEKİL : 2

tini ne de kaptığı şeyin ne olduğunu görebiliyoruz bu durumda. Ama burada, geri planda subayların görünmesi bu taslağın olumlu yanı. Dessalines'i daha iyi görünür duruma nasıl getirebiliriz...? Alıcıyı birazcık daha sola kaydıralım bakalım. (Şekil. 2, Çekim Birim IIc). O zaman bu çekim kümesinin ya da biriminin yansıtılması şöyle olacaktır.», dedi A. tahtaya şekil çizerek (Şekil. 4). «I. Çekim Birim'de» diye devam etti, «subaylar önde, Dessalines arkadaydı; İkinci Çekim Birim'de subaylar orta plana, Dessalines de öne gelecektir. Bir parçadan ötekine Dessalines'in boyutları, sanki geliyormuş gibi büyümektedir. Yeni birimde Dessalines'e, yalnızca hareketinin ritm ve temposundan değil, aynı zamanda ön plana aktarılmasından ötürü yoğunluk kazandıracak bir alıcı düzeni bulabilirsek bu alıcı açısı tam istediğimiz alıcı açısı olacaktır. Öyleyse bu alıcı açısının çekiminin Çekim Birim No. II (Şekil. 4) olduğuna karar verebiliriz. Bundan sonraki dramaturjik birim, Dessalines'in üçüncü subaylar kümesiyle çarpışmasıdır. III. Çekim Birimiyle ilgili olarak istenen şeyler nelerdir?»



ŞEKİL : 3



ŞEKİL : 4

«Pencereden çek!», diye bağırdı birisi.

Önce ne çekeceğine karar ver, nereden çekeceğine değıl!», dedi A. öfkeyle. «İşı ele içerik açısından al.»

«Dessalines'i daha vurgula!» «Dessalines'i gene çekimin öte yanına al!», diye öneriler geldi her yandan.

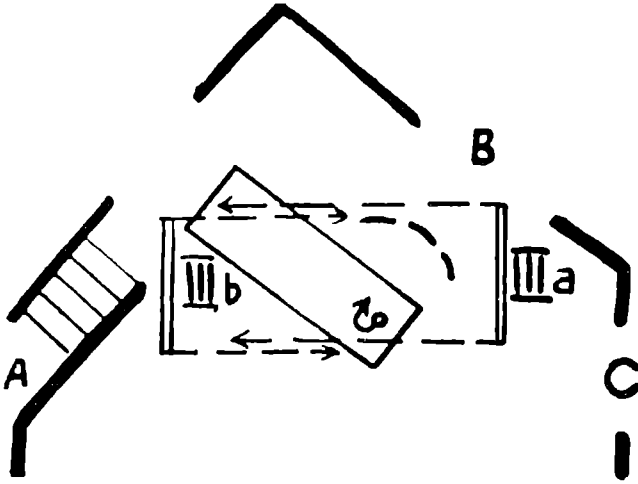
«Başka değıyle», diye açtı söylenenleri A., «şu soru çıkıyor karşımıza; Dessalines'in hareket yönünü değıştirip daha bir baskınlık mı verelim ona?»

«Verelim...», «Vermeyelim, biraz önce yapılan bir şeyi tekrarlamak iyi olmaz...», «Dessalines'i daha uzun süre gösterelim...!», diye birbiri ardına yağmağa başladı öğrencilerin önerileri.

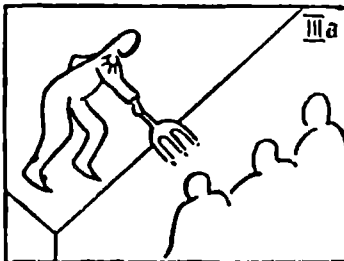
A. bu önerileri dinledi ve şöyle dedi

«Çoğunuz Dessalines'in çekimdeki yerinin değışmesi gerektiğinde birleşiyor ve daha uzun süre değılse bile daha yoğun olarak verilmesini istiyorsunuz. Bu nasıl yapılabilir?»

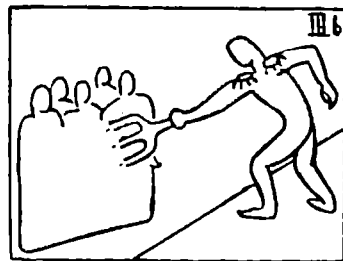
Öğrenciler bazı önerilerde bulundular. A. bu önerileri sıraladı; bunların bazıları elendi, sonunda geriye iki öneri kaldı. (Şekil. 5, IIIa ve IIIb Birim - Çekimleri).



ŞEKİL : 5



ŞEKİL : 6

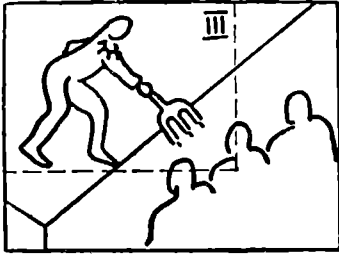


ŞEKİL : 7

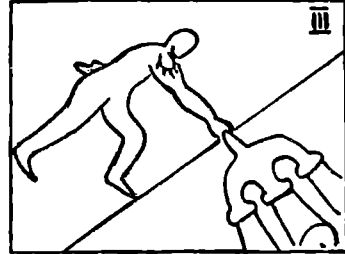
A., «İlla ve Illb Alıcı Düzenlerini gösteren çekimleri gerçekleştirecek şu birim çekimleri elde ederiz.», dedi ve tahtaya (Şekil. 6 ve 7)'yi çizdi.

«Bunlardan birini seçelim. Illb Çekim Birimi'nde (Şekil. 7) Dessalines ve subayların yeri iyidir, çünkü II. Birim Çekimin (Şekil. 4) yapısı tekrarlanmaktadır burada. Illa Çekim Biriminin (Şekil. 6) iyi yanı da, Dessalines'in burada iyi bir dalış yapabilecek durumda olmasıdır. I. Kurgu

Biriminde Dessalines'in ileriye doğru bir hareket yaptığını, sonra masa örtüsünü kavradığını ve uzaklaştığını düşünelim; II. Birim'de atılışını çekimin derinliklerine doğru yaptığını ve sonra geri döndüğünü düşünersek o zaman, şimdi Illa Biriminde olduğu yerde saldırma hareketini çok daha güçlü olarak gösterme olanağı vardır. Illa Çekim Biriminin Dessalines'in yeri açısından daha doğru olduğunu varsayarsak, bu birimi böyle çekmekle içeriği geliştirme isteğimizi yerine getirebiliyor muyuz; yani hareketi daha yoğun bir biçimde verebiliyor muyuz? Veremiyoruz. Öyleyse ne yapmalıyız...? Hem kişileri verilen yerlerde tutup hem de Dessalines'i daha yoğun bir biçimde nasıl verebiliriz? Bunu yapmak için, Dessalines'i düzene ve öteki kişilere göre ortalama bir yere yerleştiririz; ama ölçüyü büyütürüz, yani alıcı açısını değiştirmeden yaklaşıyoruz. III. Birim o zaman genel hareketten ilk iki birimin olabileceğinden çok daha yakın olmasıyla ayrılmış olacaktır.»



ŞEKİL . 8



ŞEKİL : 9

A., tahtaya gitti ve Illa Birimi'nden (Şekil. 8) daha yakın bir çekim kesiiti aldı.

«Şimdi elimizdeki bu üçlü birim kümesini karşılaştıralım.», dedi. «Birinci Birimde (Şekil. 1) Dessalines oldukça küçüktür; orta planda görülür; ikincide (Şekil. 4) Dessalines daha büyümüştür, yani ön plana alınmıştır, oysa her iki birim çekimde de aynı ölçü kullanılmıştır. Üçüncü imgenin yakınlığı artmıştır ve Dessalines'in II. Birimde ön plana yerleştirilerek elde edilen büyüklüğü çekimin derinliklerine yerleştirildiği III Birimde de sürdürülmüştür (Şekil. 8). Uygun bir anda, hareketiyle Dessalines'in büyümesi, onu yakın çekim boyutlarına getirdiği zaman, Dessalines elinde üçlü şamdanla saldıracaktır; subaylar geri çekilecek, görüntüden çıkacaktır ve kahramanımız ön planda görünecektir (Şekil. 9).

A., bu çözümlerde ortaya çıkan bütün yapıyı çözümlledi. Üç birim çekimle Dessalines'i üç kez büyüttü ve dördüncüsünde Üçüncü Birimin içinde geliştirerek daha da büyük bir büyüme sağladı; ama bu kez bu büyüme, oyuncunun hareketiyle sağlandı. İlke olarak burada, **sahneleme**'nin çıkarılması sırasında süreç yer alır. Önce, **sahneleme**'ye göre hareketin nerede ve nasıl olduğunu kararlaştırırız, nasıl ve hangi mekânlarda oynandığına bakarız; önemli anların ve geçişlerin nasıl ortaya çıktığını saptarız; sonra her evrede oyunu, en yüksek düzeydeki anlatım belirtileriyle —el kol hareketleri, yüz ifadeleri ve konuşmayla— vurgularız.

Elimizdeki örnek, oldukça karmaşık bir yapısal bütündür; ne var ki bu, senaryo çalışmasında gittikçe artan dramatik gerilimin ilerleyişini bütünüyle, en ince noktalarına kadar yansıtmaktadır. Hareketin içeriğinin gelişmesinin böyle yalnız epizodun ilerleyişi ve oyuncuların oyunlarıyla değil de bir anda kurgu etkisinden el kol hareketleri ve yüz ifadelerine değişiveren bir yapısal bütünlükle verildiği çekim kesimi, çok ustaca bir yönetmenlik örneğidir. Tüm sahnenin genel düzenlenmesi sanki sinema dili çözümlerinde 'patlayarak' açığa çıkar, kurgu birimlerinin tek tek çekimlerinde ortaya dökülür; oysa bu arada kurgu sıraları bir tek birim içinde yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmıştır; bu etki de bir tek çekim içindeki oyunla sağlanmıştır.

Bundan sonraki dramatik bileşen, Dessalines'in masanın yanından geçerek A Çıkışı'na doğru ilerlemesi ve dördüncü subaylar kümesiyle çarpışmasıdır.

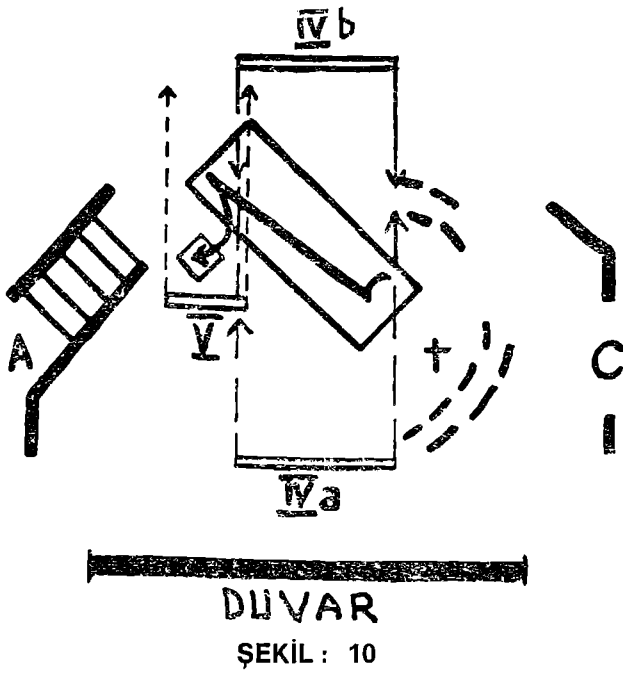
«Açıkça görülüyor ki,» dedi A., «IV Kurgu Birimi'ndeki hareketin içeriği budur. Bu birim, Dessalines'in bir ayağını iskemlenin üstüne koymasıyla sona eriyor; bu sırada Dessalines, eski muhafız alayının kılıçlarının karşısında nerdeyse taşlaşıyor. Bunu nasıl vermeli, ne yapmak gerekiyor...?»

«Pencere tarafından...», «Masayı köşegenel olarak çek, hareketi derinliğine vermiş olursun...!», gibi öneriler geldi dinleyici sıralarından.

«Bu son öneri, koşuşun derinliğinin verilmesi işinin iyi anlaşıldığını gösteriyor. Ama asıl işimiz koşuşu vermekse o zaman şimdilik de olsa iskemleye çıkışı bir yana bırakmalıyız. Koşmayı, hareketi derinliğine verecek biçimde çekmek, Kt'nin önerdiği gibi, IVa diye adlandıracağımız bir çekimle yapılabilir (Şekil. 10)». A., **sahneleme** çizimi üzerinde buna karşılık olan alıcı açısını gösterdi sonra, «Bunu kabul ediyor musunuz?», diye sordu.

«Dessalines'in koşuşu bir saldırıya benzemelidir, kaçışa değil. Düzeni, koşuşu yüzden alacak biçimde değiştirmeliyiz, öyle ki çekimde Dessalines bizden uzaklaşarak değil, bize doğru koşsun,» dedi birisi.

«Çok yerinde bir görüş,» diyerek ona katıldı A., «bu da ancak koşuşu tam karşı yönden, başka bir deyişle bu birimi IVb Alıcı Düzenin'den alı-

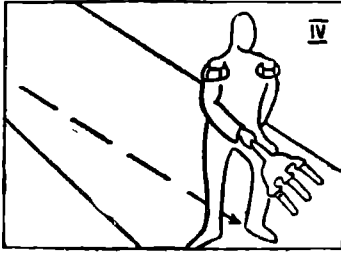


ŞEKİL : 10

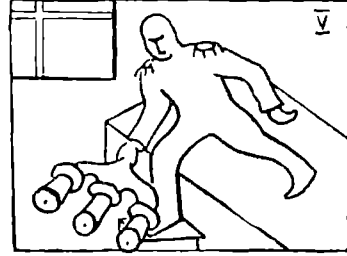
sanız sağlanabilir (Şekil. 10). Bu durumda koşuşun uzunluğu bozulmayacaktır ve hareketin zorunlu özelliği ortaya çıkacaktır — bu da saldırıdır. Ne var ki bu, sanat yönetmeninden şöyle yeni bir sahne düzeni istememizi gerektirirdi pencere duvarın, kalkıp inebilir bir duvar olması, sonra yönetmenin bize dördüncü bir duvar daha vermesi gerekirdi. Bunun da, tiyatrodaki, bütünüyle olanaksız olan bir yere yerleştirilmesi gerekecekti. Dördüncü duvarın bulunmasının önemli bir anlamı vardır. Tiyatrodaki seyirciler hareketi aslında bulunmayan bu dördüncü duvardan izlerler. Bu yüzden, tiyatrodaki hareketin **sahneleme**'nin, sahne önü kemerini de hesaba katarak düzenlenmesi gerekir. Oysa sinemada hareketi dört bir yandan izleme olanağı vardır ya da daha doğru söylersek, hareketin, çevresindeki herhangi bir noktadan izlenmesi olanağı vardır. Aslında bunu çalışmalarımızda, I, II, III ve IV Birim Çekimlerde kullanılan alıcı düzenlerini karşılaştırarak görebilirsiniz.

A., «III. Birim,» diyerek Şekil. 9'a döndü ve şöyle devam etti; «bize göre, Dessalines'in şamdanı subaylara doğru sallaması, subayların geri çekilmesi, sonra Dessalines'in çerçevenin derinliklerine doğru gitmesi ve masanın kenarından geçerek merdivenlere doğru geri dönüşüne başlama-sıyla bitiyor. Bundan sonra planladığımız IV. Birim'de —ki bu şöyle birşey olacaktır (Şekil. 11)— Dessalines, elinde şamdanla bundan önceki birimde gittiği yönde, köşegenel olarak koşacaktır».

«Bu birim çekimleri karşılaştıralım,» diye devam etti sözlerine. «III' de (Şekil. 9) mumlar oran bakımından çok büyüktür, sonra Dessalines sendelemektedir. IV'te (Şekil. 11) çekimin başlangıcında, Dessalines küçük-tür; sonra alıcıya doğru koşar ve kocaman olur. Böylece sanki bir önceki



ŞEKİL : 11



ŞEKİL : 12

çekimdeki saldırı - hareketini tekrarlar. Ne var ki bu kez dalışını şamdan- la değil tüm vücuduyla yapmaktadır. Bu koşuştan hemen sonra doğrudan iskemleye çıkabilir mi...? Hayır, masanın kenarına kadar gelir ve orada duraklamak zorunda kalır. Sonra...? Sonra hemen başka bir düzene geçiş yapmamız, iskemleye basışı ancak bu yeni düzende göstermemiz gerekir. Daha önce parçadan parçaya geçiş yapsaydık —Dessalines'in dönüşün- de, hareketlerinde— hareketler arasındaki bağdaşmayı gene arayla yap- mak zorunda kalacaktık. Bu aranın verilışı, vurgulanabilmesi için, güçlü olmalıdır. Bu etkiyi nasıl sağlamalı...? Alıcı açısını 180 dereceye çevirerek (Şekil. 10, Alıcı Düzeni V).»

A., «Bu birimin planı şöyle birşey olacaktır,» diyerek bunu tahtaya çiz- di ve açıklamaya devam etti (Şekil. 12). «Sonra, bu ara, oyuncunun oynayışında da verilmelidir. Dessalines koşar, durur —ara— sonra iskemleye çıkar. Tamam mı?»

«İskemleye çıkmadan önce Dessalines geriye doğru bir adım atmalı- dır,» dedi bazı öğrenciler.

A., «Başka bir deyişle, daha V. Birim Çekim'de Dessalines bizden geriye doğru bir adım atarak başlamalı, ancak ondan sonra dönmeli ve iskemleye çıkmalıdır,» diyerek daha da açıkladı bunu.

«Şu gerçeği gözden kaçırmayın Dessalines'in atılışının yönü şimdi yalnız subaylara doğru değil aynı zamanda seyircilere doğrudur. Ama ne- den V Birimi, subayları çekimin içine almadan çekiyoruz diyeceksiniz...? Bu doğru olur mu...? Evet, çünkü, bundan sonra kılıçların kınlarından çe- kildiği andan başlayarak harekette bir bölünme oluyor, subaylar saldırıya geçiyorlar. İşte salt bu nedenle bir önceki birim çekimlerde Dessalines'le subayları birarada gösteren kuruluş yoğunlaştırılmalı, Dessalines yalnız gösterilmelidir. Bundan sonraki Birim olan VI. No. lu birimde subaylar kı-

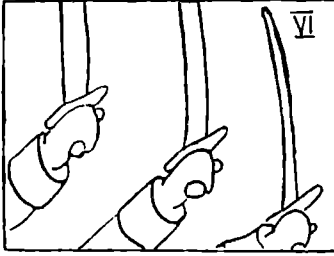
lıklarını çektikleri zaman hepsi hem Dessalines olmadan gösterilmeli hem de, eski muhafız alayının tümü olmaları bakımından, genel olarak keskin bir biçimde vurgulanmış, birlikte hareket eder biçimde gösterilmelidirler.»

«Yalnızca kılıçları!», diye bağırdı birisi oturduğu yerden.

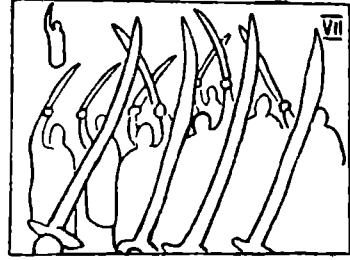
«Evet, yalnızca kılıçları,» diye katıldı ona A. «Bir şey daha var, dik-katle bakarsanız, daha önceki çekimlerin hepsi biraz yukardan alınmıştı. Oysa subayların bulunduğu Birim Çekim...».

«...aşağıdan...alınmalı,» dedi öğrenciler.

«Evet, aşağıdan yukarı doğru,» dedi A. ve tahtaya VI. Birim'in şemasını çizdi (Şekil. 13).



ŞEKİL : 13



ŞEKİL : 14

«Dessalines'in resim olarak subaylardan ayrılması,» diyerek açıklamasına devam etti A., «alıcı açısıyla sağladığımız vurgulamayla birlikte, seyirciye Dessalines'in subaylarla çatışmasında istenen duyguyu verecektir; aynı zamanda, başlangıçta kararlaştırdığımız şeyin —yani, bir tek adamla bir küme adam arasındaki çatışmayı gösterme işinin— çözümlenerek kurgulanması işini başarmamızı da sağlayacaktır... Bundan sonraki çekim ne olmalı...?»

«Hepsi kılıçlarını çeksinler!» diye bağırışlar geldi dinleyici sıralarından,

«Nasıl çekeriz bunu?»

«Uzak çekim!»

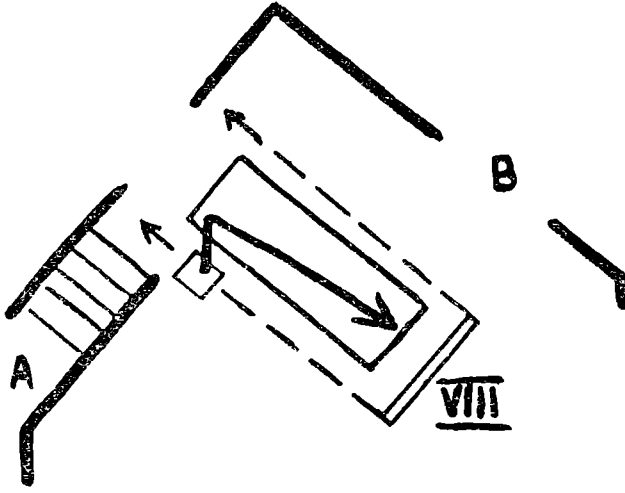
«Çok uzak bir çekim mi?»

«Çok uzak!», diye direndi birisi.

«Yok, yok, daha erken...!», dedi ötekiler.

«En uzun uzak çekime,» diye başlayarak A. onları susturdu; «şamdan kırılıp subaylar dörtbir yana dağılırken ihtiyacımız olacak. Bu nedenle VII. Birim bize en uzun uzak çekim açısını vermemeli ama gene de subayların çoğunu göstermelidir. Sonra bu çekim birazcık aşağıdan alınmalıdır. Bundan başka, kılıçların çekilmesi gerilerde başlamalı, sonra ilerleyerek orta plana gelmeli, son olarak öndekiler de kılıçlarını çektiklerinde sanki çekimin ön planını ortadan yarıyorlarmış gibi bir etki yaratmalıdırlar (Şekil. 14).

Sahneleme'mize göre ancak bundan sonra Dessalines gene masanın üstüne çıkar, ortasına koşar ve şamdanı kapar. Bu dramatik anı veren Birim tepeden çekilebilir ve böyle çekilmelidir (Şekil. 15).



ŞEKİL : 15

«Bu anı daha da güçlendirmek için alıcıyı nasıl kullanabiliriz?» diye sordu A.

«Kısa odaklı bir mercek kullan...!», «Alıcıyı yürüt...!» dedi öğrenciler.

«Eibette,» diye son öneriye katıldı A., «alıcı da sanki Dessalines'le birlikte koşmalıdır. Dessalines masanın ucuna kadar koştuğunda alıcı durur ve sonra şamdanı savururken sanki birşeyden kaçınıyormuş gibi gene geri çekilir. Ne var ki, şamdanı yere atıp kırmadan önce, Dessalines bir an donar. Bu duraklamanın gerilimi, kurgu yoluyla daha güçlendirilebilir mi...? Evet, güçlendirilebilir. Alıcının ikinci geri çekilişinden sonra bir uzak çekim hareketsiz kısa parçalarla değişik açılardan çekilerek tekrarlanabilirse, Dessalines'in donması ve subaylar en yüksek gerilimle verilmiş olacaktır. Bu çekimler dizisinden sonra Dessalines şamdanı daha da yukarı kaldırır ve savurur.

«Bu oldukça ayrıntılı çekimlerin hepsinin VIII No. 13 Kurgu Biriminde bulunduğuna dikkat ediniz. Burada, bir tek birim içinde, alıcı açısının değiştirilmesini gerektiren bir durumla karşılaşıyorsunuz.»

«Bundan sonra, şamdanın yerde kırılması, parçalarının savrulması, kristal parçacıklarının parıltması — bunların hepsi, olabilecek en büyük yakın çekimle verilmelidir. Bundan sonra gelen çekim de subayların 'parçalanması' olacaktır. Bu son çekim de yapılabilecek en geniş uzak çekimle verilmelidir. Şamdanın kaldırılışı birazcık aşağıdan çekilmelidir yoksa

iyi görünmez, ama parçalanma —hem şamdanın hem de subayların parçalanması— yukardan alınmalıdır. Bütün bunlardan sonra, Dessalines'in kendisini pencereden dışarıya savurduğu sahne gelebilir. Bundan sonrasını, Dessalines'in atla kaçışının tümünü, başkaldırmanın başlangıcını, isyancıların gelişini, vb. ta sonuna dek herşeyi —bunları ödev olarak evde sizler yapacaksınız. Gelecek derste Kurgu Birimleri'nden bazılarını birlikte çekimlere bölerek başlayacağız çalışmağa,» diyerek dersini bitirdi A.

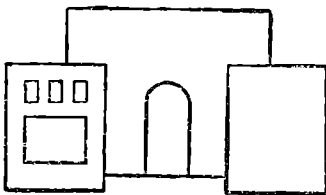
Bundan sonraki ders, Birinci Kurgu Birimi'nin kesin bir biçimde çekim - birimlerine bölünmesiyle başladı.

A., Dessalines'in bulunduğu birim çekimin **sahneleme** şemasını çizdi (Şekil. 15).

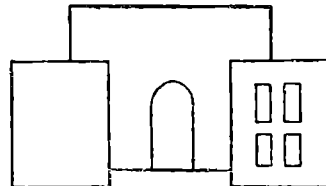
«Kararlaştırdığımıza göre,» dedi «kılıçların çekildiği ana dek herşeyin yukardan çekilmesi gerekiyordu. Kurgu parçasına temel almamız gereken başlıca şeyler nelerdir?»

A. bu gerekli şeyleri özetledi «Önce — elimizdeki birimin bütün çekimlerinde kurgu biriminin bütünlüğü, tüm kurgu kümesinin bütünlüğü duygusu korunmalıdır. Sonra — bundan sonraki kurgu biriminin ilk çekimine geçişte, kendi özellikleri ve kendi yönüyle yeni bir hareket düzeyine geçildiği duygusu uyandırılmalıdır. Bu yüzden, Birinci Kurgu Birimi'nin içinde istediğiniz sayıda çekim yaratabilirsiniz; ne var ki bu çekimlerin hepsi bir tek bütün birime bağlı olmalıdır. Bu birim içindeki her çekimin ortak bir özelliği bulunmalıdır. Bir tek birimin çekimleri arasında çatışmalar ve fırlamalar olabilir ama bunlar hiçbir zaman kurgu kümesinin bütünlüğünü parçalayacak ölçülere götürülmemelidir. Bir tek ve aynı kurgu birimi içinde, hiçbir yerinde neden olmadan, bir çekim yukardan, ötekiler aşağıdan alınmışsa, bu birimsel bütünlük duygusu hiçbir zaman uyandırılmayacaktır.

«Aynı koşul mimarlıkta da aranır,» diye açıkladı söylediklerini A. «Bir yapının ön yüzünde üç ana parça varsa, birbiriyle ilgili bu üç parça öyle yapılmalıdır ki, yapının yüzeyindeki bütünlük bozulmasın. Böyle bir yapıda, (Şekil. 16)» diye devam etti sözlerine tahtaya şekil çizerek, «her kattan üç küçük bir büyük pencere yapılacak diyelim, o zaman ön yüzün görünüşündeki bütünlük sağlanmış olacaktır. Oysa, örneğin pencereler şöyle yerleştirilirse, (Şekil. 17), ana parçalar arasındaki düzen duygusu kaybolacaktır.



ŞEKİL : 16



ŞEKİL : 17

«Benzer biçimde, belli bir kurgu birimi içinde, tüm olarak birimin kararlaştırılmasında temel olarak alınan özelliklerin gelişmesinde bir düzen bulunmalıdır. Bu, tüm yapısal bütünün temel özelliğinin çekimlerin her birinde sürdürülmesi demektir. Böyle bir bütünlüğü sağlamanın en kısa yolu, bütün çekimleri aynı açıdan almaktır, yani bir tek terimin çeşitli çekimleri sırasında alıcının bir yandan ötekine gitmemesine dikkat etmektir. Başka bir deyişle, bir birimin içindeki tüm bölünüşü bir tek genel açıdan yapılmalıdır.»

«Bu, dramatürjideki eylem birliği yasasına benzemiyor mu?», diye bir soru geldi.

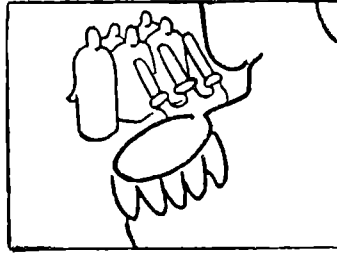
«Hiç kuşkusuz benziyor,» diye yanıtladı soruyu A. «Bir oyun perdelerden, perde de sahnelerden oluşuyorsa, o zaman sahnedeki her hareket o perdedeki bütünlüğü sürdürmelidir, tıpkı perdelerdeki hareketlerin bütün olarak oyunun bütünlüğünü sürdürmeleri gibi; bu da yalnızca hareketin içeriğiyle değil, bütünlenişiyle de olmalıdır. Birinci Kurgu Biriminde —bizim 'Birinci Perdemiz' de— Dessalines birinci subaylar kümesi ve rahiple çatışıyor. Bu birim içindeki tüm hareket, sonuncusunun temel yönünü sürdürür. Dessalines soldan ve geriden gelerek sağa ve ileriye doğru gider (Şekil. 1). Rahip çerçevenin sağ köşesine doğru kaçır. Gördüğünüz gibi bu ortak hareket yönü küme içindeki tüm hareketler boyunca sürdürülür. 'İkinci Perde' de —bundan sonraki kurgu biriminde— Dessalines'in ikinci subaylar kümesine saldırdığı birimde, hareketin temel yönü sağdan sola, önden arkaya doğru gider Böyle yapınca ikinci birimin ayrı ayrı çekimlerinin yapısında yeni bir düzen oluşur. Hareketin yönündeki bu değişiklik bize **sahneleme**'mizce verilmiştir.»

«Değişik bir **sahneleme** olsaydı ne olacaktı?», diye bir soru geldi aradan.

«Değişik bir **sahneleme** olabilirdi,» diye yanıtladı bunu A., «değişik bir içerik ya da değişik bir ele alış olsaydı. Ama o zaman kurgu - birimleri de değişik olacaktı; çünkü hepsi **sahneleme**'den çıkıyor Bir perde —bir oyun hareketi— sahnelerden, sahneler de **sahneleme**'lerden oluşuyor, gene de, sinemada bu bölünme daha da derinlere gidiyor; her **sahneleme** giderek kurgu birimlerine, kurgu birimleri de çerçevelere bölünüyor. Sonra her yeni öge, kendi özel 'efendisi' ne bağlanıyor. Çerçeve er, kurgu birimi çavuş, **sahneleme** takım komutanı, ve bu böyle gidiyor. Değişmez bir sıralanış...!»

A. daha çerçevelere bölme yapılmadan, kurgu birimlerini ortaya çıkararak ayırmayı yaparken, bir dizi oyun parçasının kabaca ama gene de en üstün anlatıma ulaşmadan verildiğini açıkladı. Ne var ki hemen çekimlere bölmek işine başlarsanız, her yeni çekimden önce o zaman şu soru çıkacaktır ortaya bu çekim nereden alınmalıdır...? Hangi alıcı düzeniyle çekilmelidir — aşağıdan mı, yukarıdan mı? Seçmede hangi ölçüt kullanılır-

malıdır? Oysa başlangıçta kurgu birimlerine bölmek işi yapılmışsa o zaman, örneğin Dessalines'in ilk hareketinde, I. Birim'de yüzü bize dönük olarak gösterilmesi gerektiği açıkça anlaşılır (Şekil 1). II. Birim'de çerçevelerin hepsi Dessalines'in kafasının arkasından, onu yalayarak, ön plandaki omuzluğunu yalayarak yapılmıştır (Şekil. 4). Üçüncü Birim'de, çekim gene yüzden ama bu kez büyütülmüş bir ölçüyledir (Şekil. 8). II. Birim'de, Dessalines'in ön planda olduğu ve arkadan alındığı bu birimde, şöyle bir çerçeve kullanılabilir Dessalines'in omuzu ve arka planda subaylar (Şekil. 18). Bu harika çerçeve, üslûp bakımından II. Birim'e bütünüyle uygundur. I. ve III. Birimlerdeyse seyirciyi hemen yadırgatırdı.



ŞEKİL : 18

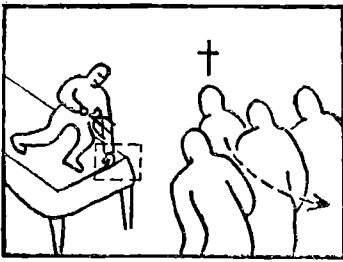
«Herşey,» diyor A., «Potemkin Zırhlısı ve öteki filmlerin çözümlemesinde çok karmaşık hesapların ve yapısal inceliklerin meyvası olarak kabul edilen herşey, aslında her epizod'un ('Merdivenler' in, 'Güverte' nin, vb.) yalın bir dramaturjik yolla kurgu parçalarına bölünmesiyle —açık seçik bir duygunun verimi olan birimlere ve bundan çıkarak her çekimin uygun olan kurgu birimine yapısal bakımdan bağlanmasıyla— sağlanmıştır. Kurgu birimi — bir durumun doğru olarak duyumlanmasından doğan bir hareketin bir bölümünün kendine özgü içeriğinin genelleştirilmiş özel bir çekimdir Demek ki burada her birime doğru (uygun) bir konu yerleştirirsek, şöyle bir konu listesi elde ederiz

«...Dessalines ilk subaylar kümesiyle çarpışır, döner...

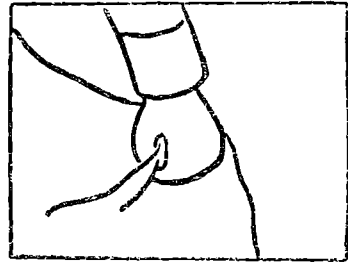
«...Sonra ikinci kümeyle çarpışır, döner...

«...Sonra üçüncüsüyle karşılaşır...»

«Bu ayrımların herbiri.» diye devam etti A., «böylece belirlenen birim içindeki kurgu gelişmesini kararlaştırmış, aynı zamanda, o birimin çekimlere ayrılmasını yöneten ilkeyi de belirlemiş oluyor. Örneğin, Dessalines'in elinin masa örtüsünü kavrayışını çekmek istersek, bunun birinci birimin tüm görüntüsünden kesip çıkarılmış bir kesit olması gerekir (Şekiller 19 ve 20); kesit masanın kenarını göstermelidir — elin yukardan inişini, masa örtüsünü kavrayışını ve yukarıya doğru çekişini göstermelidir. Bu çerçeve ve bu alıcı açısı için düşünülebilecek en iyi çözüm budur.



ŞEKİL : 19



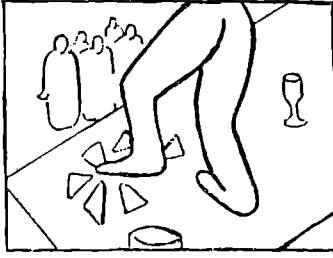
ŞEKİL : 20

«Alıcı düzeninde, belli bir yönü değiştirmeden korumak, bir çekimin aynı kurgu birimi içindeki öteki tüm çekimlerle birliğini sağlamış olur. Daha önce de söylediğim gibi çekimlere bölmenin en yalın ve en açık yolu budur. Demek ki, bir çekimi alıcı düzenini 180 derece değiştirerek, karşıt bir açıdan çekersek, elde ettiğimiz çekim, yalnızca genel hareketin bütünlüğünü bozacaktır. Oysa, masa örtüsünün kavranışını vurgulamak, belirtmek istediğimizi düşünelim; o zaman karşıt alıcı açısından, alıcıyı 180 derece döndürerek, tam karşı noktadan çekim yapabiliriz. Ne var ki bu çekime, temel uzunluktaki temel çekimden sonra kurguda ikinci sekans vermeliyiz. Vurgulanan çekim ister istemez daha kısa —temel çekimin yarısı ya da dörtte biri uzunluğunda— olacaktır. Böylesi bir vurgulamadan sonra gene yüzden alınan, temel yapıyı örnekleyen çekime dönülmelidir. Ne var ki alıcı düzeni, birim içinde hareketin çevresinde dönecek biçimde kötüye kullanılmamalıdır. İnsan ölçüyü kaçırabilir; o zaman kurgu birimi içindeki hareketin düzenliliği kayar, birimin bütünlüğü bozulur.

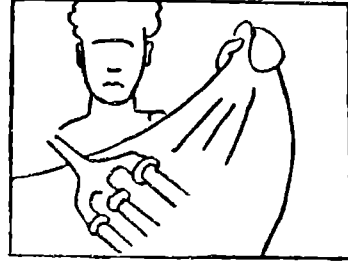
«İkinci Birim’de, Dessalines’in omuzluğunu keserek alınan kesimin görsel bölümü, uzunluk bakımından subayların saldırışını, geri çekilişini ve Dessalines’in öteki elindeki üçlü mızrağı ileri doğru savuruşunu gösterecek kadar uzun verilmelidir. Uzunluğu ne olursa olsun, Birinci Birim’in içine böyle bir çekimi sokmak çok yersiz olurdu. Ne var ki Birinci Birim’de bu çekim ölçeğinin etkili bir görüntü kesiti bulunabilir. Kapaşı yakın çekimle verdikten, bunun karşı açıdan vurgulu parça çekimini yaptıktan sonra, Dessalines’in masa örtüsünü kaldırışını gösteren çok güzel bir çekim alabiliriz. Bu çekimde Dessalines’in yüzü sol köşede olacaktır; masa örtüsünün üstünden geçerek ileri doğru gelen mumlar sağa doğru, yani Birinci Birim’in temel hareketi yönünde gidecektir (Şekil. 21). III. Birim’de gene aynı temel yapı yönüne dönüyoruz. Ne var ki şimdi Dessalines’in hareketi daha yakından çekilmiştir, mumlar alıcının camına vuracak gibidir (Şekil. 9). II. Birim’deki çekimlerin hareketin yönü ve bütünleyici yapısı I. ve III. Birimlerdeki çekim yapılarına göre tam bir karşıtlık içindedir.

«II. Birim’in çekim bölümünü yaparken, şöyle bir çekim de alınabilir. Dessalines’in ayakları ve bunların ötesinde subayların hareketi. Daha

da iyisi, Dessalines onlara doğru giderken ayaklarının altına bir tabak koymak ve Dessalines'in basıp bunu kırmasıdır (Şekil. 22).

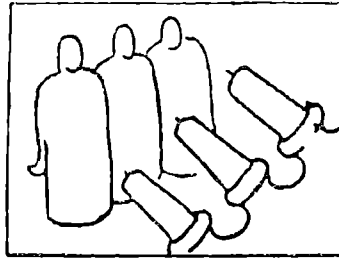


ŞEKİL : 21



ŞEKİL : 22

«Kurgu birimlerini daha önceden hesaplamasak bile, böyle bir çekim çıkarma olanağı vardır; ne var ki bu çekimi Birinci ve Üçüncü Kurgu Birimlerine koyarsanız kurgu yapısının açıklığını bozmuş olursunuz. II. Birim'in çekim yönünü hesaba katarsanız, o zaman bu birimin içinde herhalde önce 'tema' çekimini (Şekil. 4), sonra ayakların adım atışını (Şekil. 22) daha sonra da omuzun üstünden alınan çekimi verirsiniz (Şekil. 18) ki Dessalines'in dalışı vurgulanmış olsun. Bundan sonra da subayları —ve arka planda— onların korkarak geri çekildikleri şamdanı verebilirsiniz (Şekil. 23). Böyle yapınca, İkinci Birim'in tümü kendi özel çekim çözümü ve çekim dokusuyla ortaya çıkmış olacaktır »



ŞEKİL : 23

«Ama her birimi böyle ayrıntılara bölersek genel hareketin bütünlük duygusunu bozmuş olmaz mıyız?» diye kuşkuslarını dile getirdi bazı öğrenciler.

«Bir film yönetmeninin işi budur işte», diye yanıtladı onları A.; «yalnızca yersel ve resimsel bütünlüğü sağlamak değil aynı zamanda hareketi zaman ve ritm içinde, sahneleme'ye uyararak, oyun ve kurgu bakımından da verebilmek. Ne var ki, önceden birinci gurubun, örneğin hareket genişliği bakımından en büyüğü, bu yüzden de veriliş bakımından en uzun olacağına, üçüncünün hareket açısından en kısası olacağına, ikincinin

üçüncüden birazcık uzun ama birinciden kısa olacağına önceden karar verirsiniz, o zaman elinizde her birimde yapılacak çalışma için belli bir zamanlama var demektir. Aslında bunlar, öz olarak **sahneleme** sırasında kararlaştırılmıştır. Çekimlerin üslûbunun bir tek birim içinde nasıl çözümleneceğine gelince, yapısal bakımdan çeşitlilik gösteren çekimler ancak **sahneleme** çözümünün ayrı çizgilerde geliştirildiği, başka bir deyişle, hareketin koşutu olarak geliştirildiği zamanlarda uygulanabilir. Böyle durumlarda, bir hareket kendi verilmiş biçimine göre, kendi üslûbuna göre, öteki de —koşut hareketle— kendi, değişik biçimiyle verilir. Böylece, bir hareket çizgisi ötekinden ayrılmış olur. İkinci hareket çizgisini kararlaştırdıktan sonra, içeriğe göre, ilk hareket çizgisine her dönüşümüzde bunu da gene ilk hareketin biçimine göre, ama artık veriş ölçülerinde belli bir büyümeyle vermeliyiz.»

A. kısa bir süre düşündükten sonra sözlerine şöyle devam etti

«Öykümüzde, papazın evine bir değil de üç kara General'in geldiğini düşünelim; her General'in çevresinde, salonun üç köşesinde de birbirine uygun bir hareket gelişsin. O zaman General'lerin her birinin yalnız değişik bir kişiliği olması, değişik birer giysisi olması yetmez, her biri için değişik bir resimsel verilmiş üslûbu bulmak, değişik bir çekim yapısı kullanmak gerekir. Generaller ve çevrelerindeki hareketler, ancak böyle verilirse karışıklık önlenir. Ne var ki bu ayırma, çekimlerin dağılmasına yol açacak ölçüde çok olmamalıdır; çekimler bir tek salon yerine değişik yerlerde çekilmiş izlenimini vermemelidir; o zaman ayrı ayrı hareketlerin tek tek çekimleri izlenimini uyandırırılar. Böyle bir sorunun çözülmesinde ayırımların yanında, bunların verilisinde, bunların çekimlerinin biraraya getirilişinde de ortak bir yan olmalıdır. Bir göz boyayıcının nasıl çalıştığını gördünüz; perdenin arkasından Napolyon olarak fırlıyor, birkaç söz ettikten sonra gene çıkıyor —bu kez yaşlı bir kadın oluyor, ya da at— dişleri takıyor —sonra Woodrow Wilson oluyor, değil mi? Film yönetmeninin yaptıklarında da buna benzer bir 'göz boyayıcılık' vardır. Bazan Hamlet, hemen sonra —Polonius, sonra da Ophelia'dır Yönetmen. Bütün bunları yaparken her kişinin kendine özgü özelliklerini yitirmek her şeyi berbat eder, aynı zamanda bu bireysel özelliğin her kişinin ya da kişiler kümesinin verilmesine yayılması gerekir. Bunları en küçük ayrıntılarına dek kâğıt üzerinde planlamak olanaksızdır. Her kahramanın nasıl çekilmesi gerektiği duygusu orada, kendiliğinden doğmalıdır. Olasılıkları, önceden içine girerek incelediyseniz, içinde her imgenin karşılığı olan açık seçik bir duygu varsa, bu imgelerin nasıl verileceği duygusu çalışma sırasında kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

A. konuyu geliştirmeğe devam etti; «Bugünlerde, **Potemkin**'i çözümlerseniz, merdivenlerde yalvaran yaşlıların hepsinin askerlere göre ters bir hareket içinde gösterildiklerine dikkat edeceksiniz; çocuk arabasının bütün

çekimleri, bir teki dışında, hep özel bir köşegenel çekimle verilmiştir; bu tek çekim de gene köşegeneldir, ama zıt yöndedir (bu, annenin arabayı ittiği çekimdir). Oysa daha önceden hiç de böyle bir bütünleme düşünmemiştik. Öyleyse nasıl böyle birşey çıktı ortaya...? Her sahnenin böyle ilkelere göre çıkarılmasında kazanılan, olayların doğru algılanması ve uygulanması alışkanlığı her kurgu biriminde apayrı bir üslûp çizgisinin doğmasını sağladı. Yirmi yıl önce, koştut kurgu ve nöbetleşe kurguyu ilk kez uygulayan Griffith'in, daha sonra olanaklarını geliştirememesi dikkate değerdir. Griffith için yalnızca eylemin nöbetleşe kurgusu vardı; Griffith eylemin böyle koştut verilmesinin çok daha başka olanakları olduğunu göremedi. **Orphans of the Storm** adlı filmine bakınız — bu filmi 1923'de, yani **Grev**'den önceki yıl yapmıştı. Kalabalık sahnelere dikkat ediniz. Yapıtında, belli bir içeriği plâstik olarak geliştirmedişini, kalabalık sahnelerin karmakarışık olduğunu göreceksiniz.»

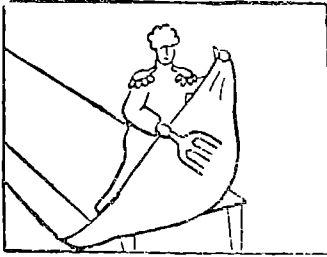
«Konunun ele alınışını değiştirirsek, bu çekim yapısının üslûbunu da değiştirmeyi mi gerektirir?» diye sordu bir öğrenci.

«Elbette, size bundan daha önce de söz etmiştim,» dedi A. «Bize göre Dessalines olumlu bir kahramandır. Biz onu tutuyoruz. Bu yüzden durumu, **sahneleme**'nin çekimlere bölünüşünü hep Dessalines kararlaştırıyor. Ne var ki bu epizod, örneğin Amerika'da emperyalizmin bilinçli ya da bilinçsiz —aslında hiç farketmez— uşaklarınca işlenseydi, Dessalines'de vurguladığımız kahramanlık, tüm anlatım araçlarını harekete geçirerek vermeğe çalıştığımız kahramanlık, yalnız senaryodan kaldırılmakla kalmaz, **sahneleme**'den ve çekimlerden de çıkarılırdı. Örneğin böyle bir durumda, subaylardan biri, düşmanını —Dessalines'i— hileyle yakalamanın onur kırıcı birşey olup olmadığı konusunda kuşkulara kapılırdı. O zaman hepimiz, Fransa'nın ancak pusu kurmakla kurtarılabileceğine inanırdık. O subay, Dessalines gibi bir düşmanın, birden bire habersiz üstüne saldırarak yokedilmesinden korkmaması gerektiğine inanacaktı. Rahip de kahraman olacaktı. Sonra, yapılabilecek herşey yapıldıktan sonra, tüm ordu geri çekildikten sonra, rahip boyun eğmeyi yadsıyacaktı...! Elbette rahip, misyonerlerin en alçak gönüllüsü olarak tanıtılacaktı. Kılıçlarını kınlarından ilk çeken subaylar, bunu, bir yanda, ya da bizde olduğu gibi, arka planda değil, subay kümesinin en gözüpek ve örnek üyeleri olarak ön planda, ortada yapacaklardı. Dessalines masanın üstüne sıradıktan sonra, önemli olan şey subayların birbirini eyleme çağırması olacaktı. Böyle bir işlenişte önemli olan kişilerin Dessalines değil, subaylar olacağı söylenebilir— Dessalines subayların başarısını daha da güçlendiren bir karşı güç olarak kullanılacaktı. Gördüğünüz gibi konunun ele alınışı, ilişkilerin içerikle olan bağlantısını değiştiriyor, yalnız çekimlerin üslup ve çekilişini değil, **sahneleme**'yi de etkiliyor. Bu, kural olarak, **Hollywood** film yapımcılarının filmlerinde açıkça görülebilir. Bu yapımcılar çoğu zaman

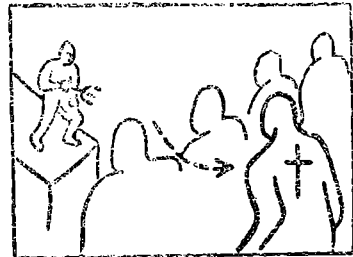
ilerici konulara yönelmek zorunda kalırlar, çünkü seyircileri böyle konulara ilgi duymaktadır. Ne var ki, konuyu ele alışı, kişileri ve olayların veriştir biçimleriyle yapımcılar, sınıfsal durumlarındaki gericiiliğı ortaya koymuş olurlar.»

A. sonra, çekim kesiminin anlamını açıklamaya girişti. Birinci Birimdeki bir çekimi çözümledi; Dessalines'in elinde, yukarı kaldırdığı masa örtüsüyle durduğu çekim (Şekil. 21). Masa örtüsünün çekimin yarısını kapladığı, ama hepsinin gösterilmediğı böyle bir çekimde, kendini savunan bir adam izlenimi çok başarılı bir biçimde verilmektedir. Oysa, çekime alınanların sınırları değişir, daha geniş bir alanı kaplar, masa örtüsünün hepsi gösterilirse, bu, Dessalines'in masa örtüsüyle kendini örtmeğe çalıştığı gibi garip bir duyguya yol açabilir (Şekil. 24). Bu örnek görsel olarak, bir nesnenin ya da bir insanın bir kesiminin gösterilmesinin bazan bütünü göstermekten daha gerçeğe yakın ve daha iyi olduğunu doğruluyor

«Üstelik,» diye devam etti A., «kuruluş çizgilerine uyularak bir çekimin çerçeve sınırlarının iyi seçilmesi, bütün olarak birimde sahneleme'nin çiziminin, o çekimde yeniden verilmesini sağlar. Birimde, subaylar bir kemer biçiminde dururlar ve Dessalines onlara soldan sağa doğru yaklaşır;



ŞEKİL : 24

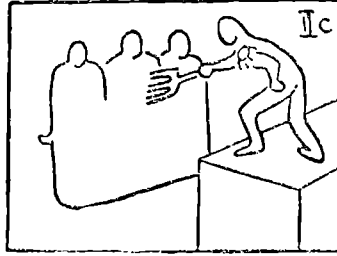


ŞEKİL : 25

daha yakından alınan çekimde, masa örtüsünün yarattığı kemer, subayların yarattığı kemeri çizgisel olarak tekrarlar ve üç kollu şamdan köşegenel olarak soldan sağa doğru hareket eder. Kuruluş bakımından, I. Birimdeki çekimlerin hepsi, bu köşegen boyunca, sanki ona dizilmiş gibi düzenlenmişlerdir. Geri çekilirken rahibin subayların arkasına sızdığını düşünelim; bu eylem parçasını içeren çekim sınırlarını da gene Birinci Kurgu Birimi'nin baskın özelliğine göre kararlaştıracağız. Dessalines arka planda bir yerde olacak, rahip geri çekilecek; bir ara rahibin geçmesi için açılan subaylar zinciri gene kapanarak Dessalines'le rahip arasında bir engel gibi duracak.»

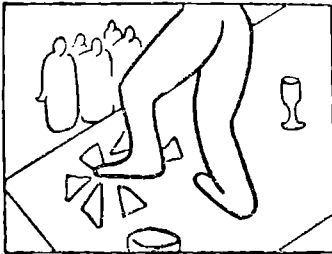
Bu çekimi (Şekil. 25) çizerken A., bunu yapabilmemiz için Dessalines'in birim - çekimde (Şekil. 1) olduğundan biraz daha sağa alınması gerektiğini açıklıyor. Dış düzende kişilerin yerlerinin, çekime göre ayarlanarak, değiştirilmesi, çekimin yapısında aynı görsel etkiyi yaratmıyor. Çe-

kerken hem Dessalines'i hem de masayı daha önce bulundukları yerin biraz sağına almak gerekir, oysa bu çekimden alınacak sonuçta Dessalines'in gene aynı yerde durduğu duygusu olacaktır. Çekim sırasında dıştaki düzeni böyle çekime göre düzelterek ayarlamak hemen hemen her zaman zorunludur.

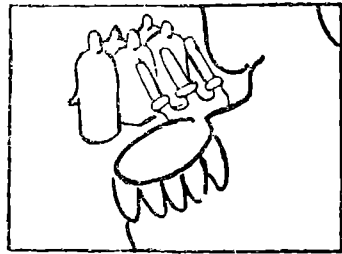


ŞEKİL : 26

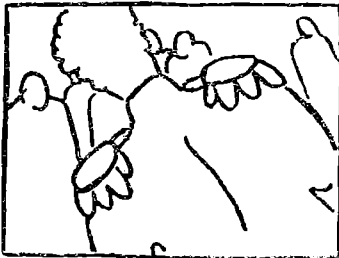
II. Kurgu-Birimi açılış «teması»-çekimini yaptığımıza göre (Şekil. 26)» diye devam ediyor A., «bundan sonraki çekimi, Dessalines'in omzu ve omuzluğu üzerinden yapabiliriz (Şekil 27). Bundan sonra Dessalines'in ayağının tabağa basışını veririz. Burada ince bir Sevrès porseleni kullanmak yerinde olur, çünkü bu basıldığında kolayca kırılır (Şekil. 28). Sonra Dessalines'i her iki omzu da görünecek biçimde verebiliriz (Şekil. 29). Bundan sonra, son çekim olarak da şamdanla saldırışını veririz (Şekil. 30).



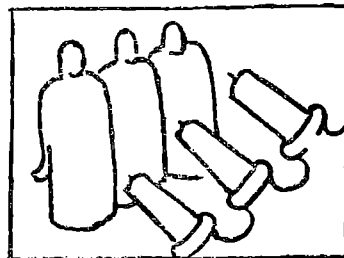
ŞEKİL : 27



ŞEKİL : 28



ŞEKİL : 29



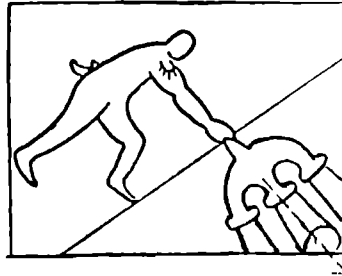
ŞEKİL : 30

A., «Elimizde bulunsun diye,» diyor çekimi birkaç çizgiyle şöyle bir belirterek, «bir kez daha, ama daha yakından, omuzluklar üzerinden alınan çekimin olanaklarını araştıralım (Şekil. 27).»

«Bütün bu çekimler,» diye devam ediyor sözlerine, «yapısal hareketlerini aynı biçimde köşegenel olarak koruyorlar, ama bu I. Birimdeki hareketin yönüne ters bir köşegen. Bu yeni yön, Dessalines'in **sahneleme**'deki hareket yönü değişikliğine uyuyor. Üçüncü Birime gelelim; bu birimde yalnız yeni bir hareket yönü yok, aynı zamanda, belli ölçüde yeni bir çekim yapısı ilkesi var. Tema çekiminde (Şekil. 9), I. Birim'deki hareket yönüne benzer bir hareket yönünü koruyan Dessalines biraz daha önden gösterilmiştir; bu da yakın düzenlerde çok önemlidir. Dessalines'in masa örtülü çekimine gelince (Şekil. 21) — bu çekim I. Birim'in doruk noktasıdır. Oysa başlangıç, III. Birim'in ilk çekimi (tema çekimi) yapısı ve yoğunluğu bakımından I. Birim'in doruk çekimine eşittir. Şimdi Dessalines yalnız ön planda olmakla kalmaz, gösterilen saldırış sırasında yakın çekim alanına girer ve tüm çekimi kendisiyle doldurur.

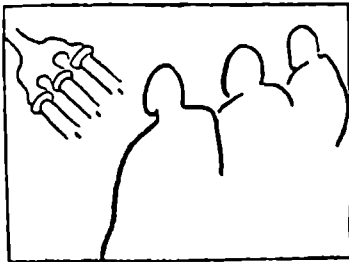
«Eylemin gerilimi arttıkça, anlatım yöntemi değişir.

«III. Birim'de, ilk çekimimizin tema çekimine (Şekil. 31), Dessalines'in şamdanla subayları çerçeveden dışarı çıkaran saldırışını gerçekleştirdiği

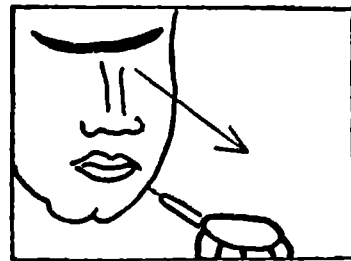


ŞEKİL : 31

çekime, yaklaştığını düşünelim. Bundan sonraki çekim, Dessalines'in şamdanı geri çekişi, subayların çerçevenin içine girişini gösteren çekimdir (Şekil. 32). Son olarak da, Dessalines'in yüzünün çerçeveye girişi, ara ve sonra yüzünün dönüşü (Şekil. 33).



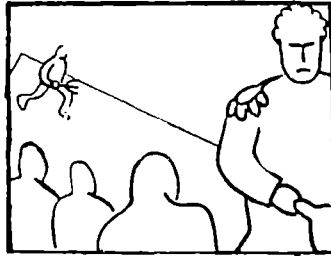
ŞEKİL : 32



ŞEKİL : 33

«I. Birim için altı ya da yedi, II. Birim için beş çekim düşünülmüşken şimdi III. Birim için daha da az çekim gerekecek.»

«Bundan sonraki çekim,» diye devam ediyor A., «IV. Birimin çekimi olacak. Şimdiye dek birimden birime bağlantılar hep Dessalines'in dönüşüyle yapıldı. III. Birim'in son çekiminin sonundaki yakın çekimdeki dönüş (Şekil. 33), IV. Birim Çekim'de de gösterilen dönüşün devamı gibi bağlanacak kurguda. Aynı zamanda, masanın yanında dönerken, Dessalines de, çerçevenin derinliklerindeki küçücük boyutlarından hemen hemen orta çekim boyutlarına getirilecek. Bu «tezli-çekim» kendi türünün tek örneği olacak. Bu birim için daha başka çekim yapmak gerekmiyor. Ne var ki tek çekim bu olacağından, subayların da bunun içinde gösterilmesi gerekiyor. Bir yanda Dessalines'in öteki yanda subayların, birbirlerinden ayrılarak verilmesi, daha önce de söylediğimiz gibi, sonra yapılacak. Sonra, böylesi bir sıralanış için, hareketsiz birkaç subayı yanyana dizmek iyi olur; koşarken Dessalines'in boyutlarında oluşan değişiklik, hareketsiz subaylarla karşılaştırılarak daha da belirginleşir (Şekil. 34). Şimdi, her birimden elimizde kaç çekim var?» diye soruyor A.; öğrencilerden gelen bir dizi cevabı dinledikten sonra onları şöyle özetliyor «Birincide — yedi kadar, ikincide — beş, üçüncüde — üç, ve dördüncüde — bir. Gittikçe artan bir tempo ve eylem gerilimi veren bu sayısal bağıntının, kurguda parçalara tanınan uzunlukla vurgulanması gerektiğini unutmamalısınız. Ne var ki, bunların süresini kuramsal olarak önceden kararlaştırmak olanaksızdır. Gene de, bu koşul hiç akıldan çıkarılmamalıdır.

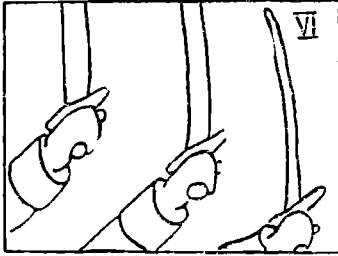


ŞEKİL : 34

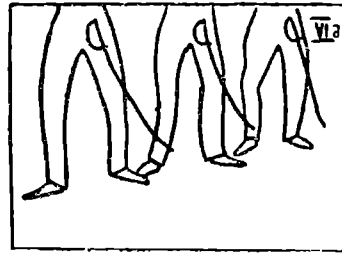
«Beşinci Birim için» diye devam ediyor sözlerine, «alıcıyı 180 derece, karşı görüş açısına döndürerek bir çekim yapmayı kararlaştırmıştık; burada Dessalines masanın ucuna koşacaktı, duracaktı, bir ara duraklayacaktı ve sonra uçarcasına tabure ya da iskemleye fırlayacaktı (Şekil 12). Şimdiye dek birimden birime bağlantılar hep Dessalines'in dönüşleriyle yapıldı. Şimdi, IV ve V Birimler arasındaki bu bağlantıda ne dönüş olmalı, ne de hareket. Dönüş ve hareket V Birim Çekim'de gösterilecek. Demek ki, bu parçaların kesilip birleştirilmesi duraklama sırasında olacak. Dalışını, nerdeyse alıcının içine doğru yapan Dessalines, oyununu ancak o

zaman bitirecek, başka bir deyişle, rolünü, kurgu kuruluşunu tamamlayacak.

«Bundan sonraki, Altıncı Birim subayların kılıçlarını çektikleri birimdir. Bunu, aşağıdan yukarıya doğru çekmeye karar vermiştik (Şekil. 35) Ama bu çekim açısına birdenbire mi geçmeliyiz...? Altıncı 'tezli çekim' i iki çekime bölmek daha iyi olmaz mı...? Birincisi, subayları yukardan bir yana doğru, kılıçlarını tutarken gösteren çekim (Şekil. 36), sonra da daha önce sözünü ettiğimiz çekim, aşağıdan alınan, kılıçların alıcının üstüne fırlatıldığı çekim (Şekil. 35).»



ŞEKİL : 35



ŞEKİL : 36

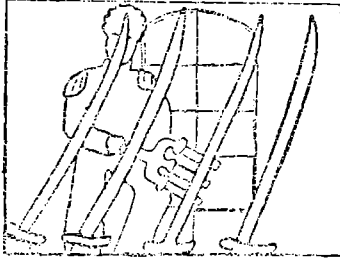
«Bana sorarsanız,» dedi A., «ben, üçüncü ara bir çekim daha yaparım. Subayların önünden alınmış, kılıçların kınlarından çekilişini gösteren bir çekim.»

«Bundan sonraki birim, VII. Sayılı birim,» dedi A., «içinde bir çok subay bulunan, gene aşağıdan çekilen bir birimdir. Daha önce kararlaştırdığımız gibi, bu çekimde kılıçların kınlarından çekilmesi, arkadan öne gelecek, burada yukarı kaldırılmış kılıçlar tüm çerçeveyi bölüyormuş gibi görünecek. Oysa, kılıçları da çekmek zorunda olduğumuza göre, nasıl çekeceğiz bunları, üçer üçer mi, yoksa dörder dörder mi...?»

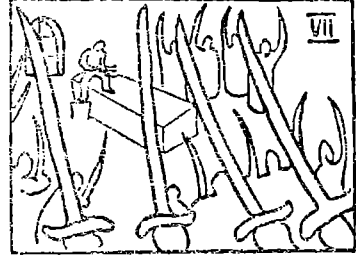
«Hep tek sayılar kullandık...!». «Üçer üçer gruplamıştık...» diye atılıyor öğrenciler.

«Ama şimdi» diyor A., «subayları göstermek için çift bir sayı seçmek, kümelenişlerini dörder dörder yapmak daha iyi olacak. Böyle yaparsak, en kısa çekimlerde bile üç kollu şamdandan dolayı, Dessalines ve hareketleri, seyirci tarafından daha iyi algılanacak. Sonra subayların tüm hareketleri dört sayısının yarattığı simetri yüzünden çok daha belirginleşecek. Görüyorsunuz ki, belli bir sayıya, ya da başka etkenlere göre çağrışım diye birşey söz konusu değil burada. Bu, düpedüz sahneye uygulama düşüncesiyle yapılıyor. Bu yüzden Yedinci Birim'in tümünü ve düşünülebilecek tüm öteki tamamlayıcı çekimleri ön planda dört kılıç bulundurarak yapmalıyız (Şekil. 37).

«Bundan sonraki birim, VIII. Birimdir — Dessalines'in koşuşu; bunu hareketli alıcıyla çekmeğe karar vermiştik. Bu birim nasıl başlamalı...? Tamam, bir yakın çekimle. Ama ön planda kılıçlar bulunacak mı, bulunmayacak mı? Gerçekten de çekimin başlangıcında kılıçları bulundurmamak hem önemli hem de zorunlu oldu artık. Bunu yapmak zorundayız, çünkü böylece, baştan beri, önümüzde bir önceki birimin çok önemli bir eylem



ŞEKİL : 37



ŞEKİL : 38

ve yapı ögesi bulunmuş oluyor. Bu yüzden çekimin başlangıcında Dessalines'i arka plana koymalı, onu orta çekim alanında göstermeliyiz; kılıçlar ön planda olmalı (Şekil. 38). Dessalines pencerenin yanında durmaktadır, dönecek ve şamdanla ileriye doğru atılacaktır... ve kılıçlar düşecektir, bir perdenin inişi gibi. Sonra Dessalines öne koşacak, masanın ucuna kadar gelecek ve alıcı sanki onu karşılamaya gidiyormuş gibi ilerleyecek, öfkeyle kasılmış yüzünün yakın çekimini verecektir. Burada Dessalines aslan gibi kükreycik ve alıcı geri çekilecek, olabilecek en uzun uzak çekim alanına dek gerileyecektir. Alıcının geriye çekilişiyle aynı anda, Dessalines bütün boyuyla dikilecek ve şamdanı yukarıya kaldıracaktır. Alıcının hareketi ve oyuncunun oyunu birlikte oluşacaktır. Böylesi bir kurgunun etkisi şu olacaktır: seyirci, düşmanların hızla birbirlerine yaklaştıklarını, yüz yüze geldikleri, sonra da düşmanlardan birinin —subayların— Dessalines'den kaçarak geri çekildiğini hem görececek hem de hissedecektir. Dessalines'in kendini — kendi — boyutlarına — getiren — yükselişi karşıt görüş açılarından alınan değişik üç çekimle verilebilir: önden, arkadan, gene önden. Sonra Dessalines şamdanı parçalar. Bu da şöyle yapılabilir: birinci parçada — Dessalines yakın çekimle şamdanı kaldırırken ve yere savururken verilir; ikinci çekimde — şamdanın parçalanışı ve mumların ve kristallerin paramparça oluşu; üçüncü çekimde — subayların 'parçalanışının' uzak çekimle verilmesi. Sonra da — Dessalines'in pencereden dışarıya fırlayışı ve daha sonra olanlar.» A. bir nefeste «Bunları çekimlere siz böleceksiniz,» dedi ve bitkin bir durumda iskemlesine çöktü.

Konferans salonunda tam bir sessizlik vardı. Öğrenciler, nefes almak-

tan korkarak, kımiltısız oturuyor, bekliyorlardı. Öğretmenlerinin ayağa kalkmasını bekliyorlardı.

Herkes böyle üç dakika oturdu.

Geceleyin geç vakit.

Dersle ilgili konularda A. ile görüşmeğe gittim. Her şeyi kararlaştırdık, gitmeğe hazırlanıyordum.

«Dessalines'i beğendin mi?» diye birden sordu A. «Pek kötü olmadı, değil mi...?»

Ona izlenimlerini söyledim ve **sahneleme** kurgu birimi ve çekimleri hemen oracıkta böylesine kolay çıkarıvermesine şaşıtımı söyledim.

A. neşeyle güldü, raftan bir dosya alıp bana uzattı ve biraz kalıp orada «beni ilgilendirebilecek bazı malzemelere» bakmamı söyledi. Sonra beni yalnız bıraktı, rahatsız etmemek için dışarı çıktı, komşusu Maxim Strauch'u görmeğe gitti.

Dosyayı açtım.

Önümde yüzlelerce kâğıt, şemalar ve şekiller vardı. Her kâğıda notlar yazılmıştı. Çoğunluğu Dessalines'le ilgiliydi. En üstteki kâğıtta, Dessalines, kendisini çevreleyenlerden, kurtulmak için kendisini masanın üstünden aşarak taa pencerenin pervazına dek, taşıyacak kocaman bir mekanik pervaneye asılmıştı. Pervanenin eksiksiz, ayrıntılı şeması çizilmiş, yapısı gösterilmişti. Ne var ki, en son kâğıdın yan tarafına şunlar yazılmıştı «Olmayacak birşey...!»

Sonra daha başka çözümler vardı.

Son kâğıtlarda birçok bakımdan derslerde kararlaştırılanlara benzer bir **sahneleme** ve çekimler vardı. Bunların uzun uzun düşünülüp bulunduğunu gösteren birçok kanıt gördüm.

«Ee, ne diyorsun...?» diye sordu A., odaya girerken.

Yalnızca omuzlarımı kaldırmakla yetindim.

Bana yaklaştı ve şöyle dedi :

«Senin hemen oracıkta buluverdiğimi söylediğin şeyler, bana birçok uykusuz gece geçirtti. Yeteri kadar hazırlanmadan öğrencilerin karşısına ders vermeğe çıkar mıydım sanıyorsun...?»

Biraz durakladıktan sonra devam etti

«Benim için öğrencilere öğretilmesi gereken en önemli şey, çözüm değil, yönetmenin çözümüne ulaşmak için izlemesi gereken yöntemdir, yoldur. Bunu bir yere kaydet, üzerinde düşün ve ders sırasında öğrencilerle tartış.»

Sonra gene o yakın çekimi gördüm büyük bir kubbeyi andıran alnı ve pırıl pırıl soru soran gözleri.

(Çeviren Yurdanur SALMAN)

sinema tekniği - 3

IV — RENKLI FILM

Renkli film, renkleri her zaman insanların gördüğü gibi görmez. İnsanlar renkleri, hem suni ışıktaki (tungsten) hem günışığında (günışığı = güneş ışığı + gök ışığı) aynı olarak görürler. İnsan gözü, «sarı» tungsten aydınlığından, «mavi» günışığına geçmeyi kendiliğinden dengeler. Renkli film böyle bir dengeleme yapamaz. Renkli film rengi, ancak aydınlık, filmin ayar edildiği aydınlıkla aynı olduğu zaman, yaklaşık olarak gözümüzün gördüğü gibi kopya eder.

Bu durum, renkli sinemada, karşımızda bir sürü sorun çıkarmaktadır. Renkli filmin sorunlarına geçmeden önce, gerçekte temel bir konu olan «renk» sorununa kısaca değinmekte yarar görüyoruz.

1 — RENK

Renkli radyasyonlar ve maddi renklere bir göz attığımızda :

- a) Beyaz ışık tayfının renkli radyasyonları başlıca üç grupta toplanır :
 - i — mavi mor (0,4-0,5 mikron dalga boyları civarında), menekşe (mor) ve bütün maviler dahil;
 - ii — yeşil (0,5 - 0,6 mikron civarında), yeşiller ve sarılar dahil;
 - iii — kırmızı (0,6 - 0,7 mikron civarında), turuncular ve kırmızılar dahil.
- b) Katmalı ve çıkarmalı biresimlerin ilkeleri.

i) Katmalı biresimde, tüm renkleri yeniden oluşturmak için, renkli radyasyonlardan bazıları ışık huzmeleri olarak üstüste bindirilirler (gösterim yapılarak, örneğin), yani, toplanırlar. Böyle bir işlem sonucu, güneş tayfının tüm renkleri ve fazladan da bir renk elde edilir

mavi + yeşil = (mavi — yeşil) siyan

yeşil + kırmızı = sarı;

kırmızı + mavi = macenta;

mavi + yeşil + kırmızı = beyaz.

Macenta rengi güneş tayfında yer almaz.

ii) Çıkarmalı biresimde tüm renkleri yeniden - oluşturabilmek için renkli maddelere başvurulur (filtreler, örneğin). Bu maddeler radyasyonları emerek, beyaz ışıktan bazı renkli radyasyonları çıkarırlar

beyaz — mavi = sarı (yeşil + kırmızı);

beyaz — yeşil = macenta (mavi + kırmızı);

beyaz — kırmızı = siyan (mavi + yeşil);

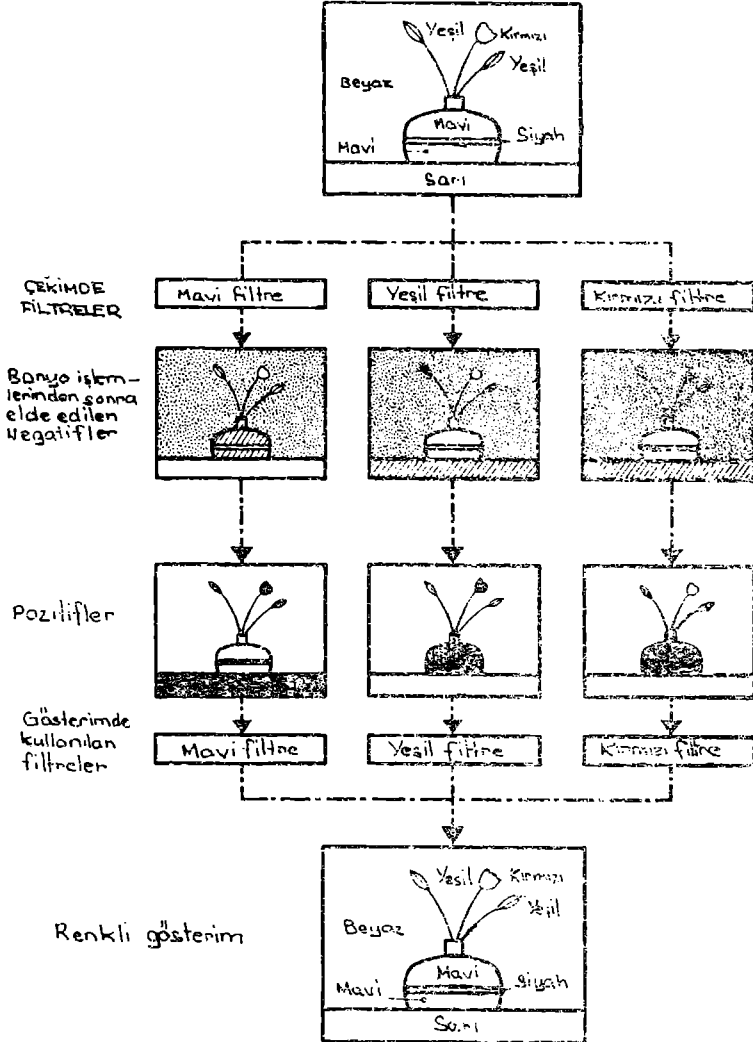
beyaz — mavi — yeşil — kırmızı = siyah.

Sonuç olarak, beyaz ışıktan sade bir rengi çıkardığımızda (maviyi, örneğin) bileşik bir renk (sarı) elde ederiz. Tersini de geçerli olduğuna göre, bileşik bir renk çıkarıldığında (sarı) geriye sade bir renk (mavi) kalır. Bunun için, mavi ve sarı renklerin birbirlerini tamamlayıcı renkleri denir. Aynı durum, diğer renklerin (yeşil ve macenta, kırmızı ve siyan) için de geçerlidir. İki tamamlayıcı renk, ışık huzmesi olarak, üstüste bindirildiklerinde, üç sade rengin (mavi, yeşil, kırmızı) yeniden oluşturulması sonucu, beyazı verirler. Renkli maddelerin aracılığı ile üstüste bindirildiklerinde ise, siyahı verirler. Bir renkli maddenin rengi, emdiği rengin tamamlayıcısıdır. Mavi bir filtre sarıyı, sarı bir filtre de maviyi emer.

2 — RENKLİ FİLMDE RENK SORUNU

TRİKROMİ Trikromi, güneş tayfının gözümüz tarafından görülebilen alanından seçilen üç radyasyon bölümünün çeşitli bileşimlerinden, diğer renklerin bir yeniden-üretimidir. Seçilen bu radyasyonlar mavı, yeşil ve kırmızı renklerdir. Trikromi olayı, renkli duyarkatın temel ilkesidir. Buna göre, ışık (renk kısmında incelediğimize uygun olarak), üç ayrı duyarkatta (ya da aynı duyarkatın üç ayrı bölümünde) etkilendirilerek, ilkin üç ayrı ana monokromatik radyasyona (renge) parçalanır. Sonra da, gösterim safhasında ışık, bu üç ana radyasyondan, ya da tamamlayıcılarından, yola çıkılarak, yeniden oluşturulur.

TRİKROMİ ANALİZİ Siyah kenarlı mavı bir vazo, sarı bir taban üzerinde ve beyaz bir fon önünde bulunmaktadır. Vazodaki çiçekler kırmızı, yapraklar da yeşildir (Şekil : 1). Bu vazoyu filme alırken; a) mavı bir seçme filtresi kullandığımızda (mavı



Şekil 1 Katmalı Bireşim Yöntemi.
Filtreler yoluyla renkli ışıkların karışımı.

dışında tüm diğer radyasyonları emer), elde edilen negatif film mavi dışında, diğer renkler için *kördür*. Yalnızca mavi vazonun negatife kaydı yapılmıştır. Negatif üzerinde vazo gri olarak, beyaz fon ise siyah olarak görülür. Diğer kısımlar ise saydamdır; b) yeşil bir *seçme filtresi* ile aynı çekimi tekrarlırsak, negatifte yapraklar ve taban koyu gri (zira, sarı = kırmızı + yeşil), fon siyah, geri kalanlar ise yine saydamdır; c) son olarak, kırmızı bir *seçme filtresi* ile aynı çekimi tekrarlırsak yalnızca çiçekler, taban ve fon filmin duyarkatını etkilemiş olurlar.

Bu üç ayrı negatifin görüntülerini, pozitif filme aktarma işlemlerinden sonra, pozitif filmleri incelediğimizde, şu sonuçlarla karşılaşırız :

- i — her pozitif filmde, etkilenmemiş görüntü bölümleri siyah,
- ii — etkilenmiş bölümler ise saydam gridir.

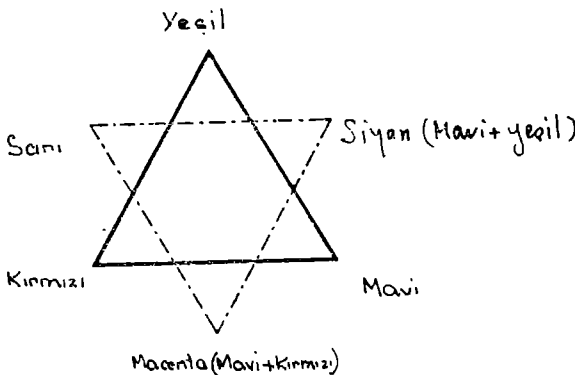
Gösterim safhasında, bu pozitiflerin önüne, çekim safhasında kullanılan aynı seçme filtrelerini yerleştirecek, kaydı yapılmış olan görüntü perdede gerçek renkleriyle belirir.

3 — RENKLI FILMDE RENK ÇÖZÜMÜ

Renkli filmde renk sorununu çözümleyebilmek için, trikromi analizi esas alınmakta ve bu analize dayanan tüm işlemler, renk sorununda görüldüğü gibi, başlıca iki grupta toplanmaktadır *katmalı bireşim* (renkli ışıkların karışımı) ve *çıkarmalı bireşim* (renkli maddelerin karışımı).

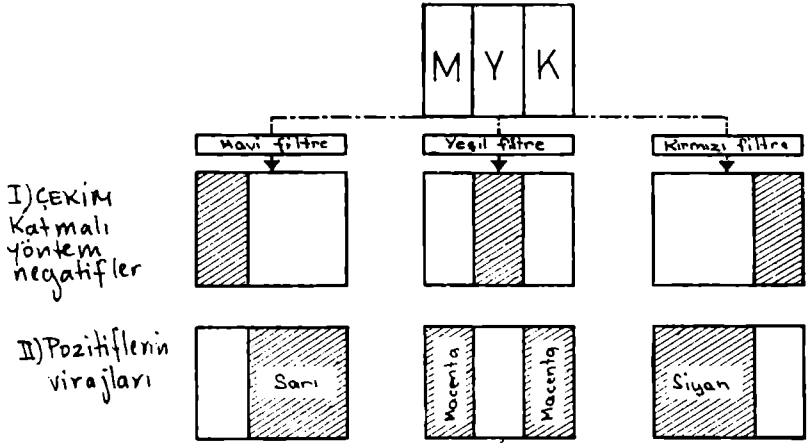
a) *Renkli ışıkların karışımı*: Katmalı bireşim yöntemi, beyaz ışığı bölmek ve bir filmin ya da bir filmin bir bölümünün tek bir renk ile kaydedilmesi, sonra da, elde edilen üç filmin (herbirinde tek bir renk vardır) üç ayrı renkli filtreden geçirilerek gösterim yapılmasına dayanır. Ancak, görüntü ve renk analizi için çok uygun görünen bu yöntem, gösterim safhasında önemli teknik zorluklar çıkarmaktadır. Bu nedenle, aynı amaç için, çıkarmalı bireşim yöntemi tercih edilmektedir.

b) *Renkli maddelerin karışımı* Bu yöntemde tamamlayıcı renkler kullanılır (Şekil : 2). Beyaz ışık, birbiri ardından iki ayrı renkli maddeden geçirildiğinde, sonunda, bu maddeler tarafından emilmiş olan radyasyonlardan yoksun kalır. Renkli maddeler tarafından emilmiş olan iki radyasyon, şayet ana renkler ise, yalnızca üçüncü ana renk geriye kalmış demektir. Çıkarmalı bireşim yöntemi, negatifteki rengin tamamlayıcısının, pozitif üzerinde renklendirilmesine (viraj) dayanır. Örneğin, trikrom bir görüntüden kayıtları yapılmış üç ayrı negatif alalım. Trikrom görüntü, kırmızı, yeşil ve mavi renklerin yanyana geldikleri bir görüntü olabilir (Şekil 3). Bu durumda x) kırmızı filtre gerisinde elde edilen görüntü, pozitifte, etkilenmeyen alan için, kırmızının tamamlayıcısı olan siyanı (mavi-yeşil), renkli bir madde aracılığı ile, viraj işlemiyle, verir; xx) mavi filtre kullanıldığında, aynı şekilde, pozitifte sarı renk; xxx) yeşil bir filt-



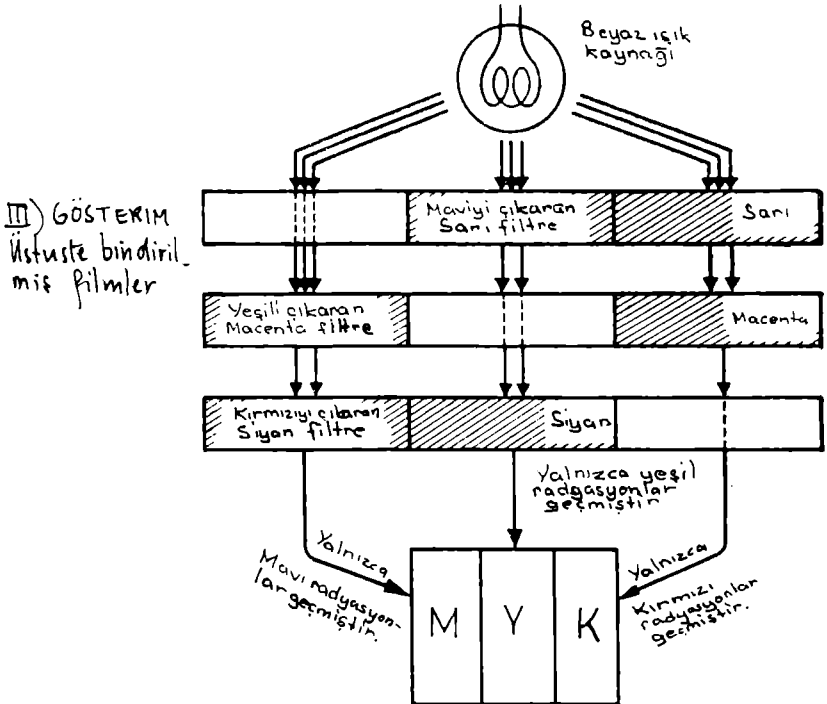
Şekil 2 Renklerin üçgeni
Sade ve tamamlayıcı renkler (karşılıklı).

re kullanıldığında ise, aynı işlemle sonucu, pozitifte macenta rengi elde edilir. Bu üç pozitif üstüste bindirip gösterim yaptığımız, görüntünün orijinal renkleri eksiksiz olarak yeniden üretilmiş olur.



Şekil 3 Çıkarmalı bireşim yöntemi :
Çekim ve pozitiflerin renklendirilmesi.

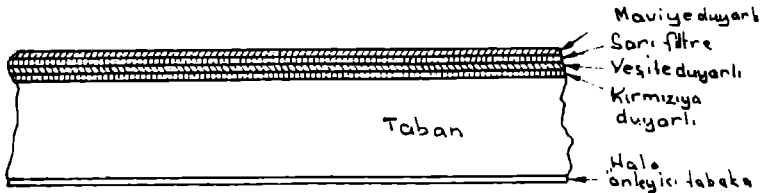
Görüntüdeki kırmızı bandın karşılığı olan sathı delip geçen beyaz ışık huzmesini inceleyelim (Şekil : 4). Bu ışık huzmesi ilkin, sarı renkte bir madde ile karşılaşır. Bu



Şekil 4 Çıkarmalı bireşim yöntemi
Gösterim

madde huzmenin mavi radyasyonlarını emer. İkinci olarak macenta renkte bir madde ile karşılaşır. Burada da yeşil radyasyonlar emilir. Sonuçta, yalnızca kırmızı radyasyonlar geçmiş olur. Perdede de, kırmızı renk kendi bölümünde yer alır. Aynı durumu diğer bölümler içinde düşünebiliriz.

İşte, renkli filmde renk sorununun çözümü, bu son yöntemeye dayanır. Pratik kullanımla ilgili olarak ortaya *monopak filmler* çıkmıştır (Şekil : 5). Bu filmler, değişik kromatik duyarlılıkta olan birçok duyarlı film, aynı film tabanı üzerinde, üstüste bindirilmeleri ile elde edilmektedir. Değişik her kromatik duyarlı film, yalnızca tek bir monokromatik radyasyona karşı duyarlıdır.



Şekil 5 Monopak bir filmin kaba kesiti.

4 — RENK ISISI

Bir ışık kaynağının renk niteliği, belirli bir ısıya kadar kızdırılan uygun bir radyatörün, ya da, diğer adıyla «kara gövde»nin rengi itibarıyla değerlendirilir. Bu ısı, santigrad olarak belirtilen gerçek ısıya 273 eklemek suretiyle bulunan (—273 santigrad, mutlak sıfırdır) Kelvin (K) derecesi olarak belirtilir. Işığın rengi yüksek ısılarda dahi mavi, düşük ısılarda daha sarıdır. Renk ısısı denilince, yalnızca, ışık kaynağının görsel özelliğinden söz edildiği ve bunun mutlaka fotoğrafik etkiyi tanımladığına dikkat edilmelidir. Örneğin, bir tip beyaz floresan lambası 3500 K olarak derecelendirilmiştir, fakat yaydığı ışığın spektral (prizmadan) dağılımı, aynı renk ısısında kullanılan bir tungsten lambasının elde ettiğinden oldukça değişik fotografik sonuçlar oluşturur. Çünkü, floresan lambaları kırık bir tayfa sahiptir. *Güneş ışığının çeşitli durumlarına ait renk ısısı değerleri de renkli sinemacılığa uygulandıklarında yanıltıcı olabilirler.* Bununla birlikte, tungsten lambaları renk ısısı, fotografik etkinin güvenilir bir göstergesi olabilirler.

Çekim safhasında, renkli filmin ayar edilmiş olduğu ışığa uygun düşecek ışığı ölçüp, süzülmesini teminen çeşitli renk ısıölçerler, renk düzeltici, renk dengeleyici ve renk giderici çeşitli filtreler kullanılır. Mavi olan bir ışık, uygun bir turuncu filtreyle alt dereceye indirilebilir. Sarı olan bir ışık, yine, uygun bir filtreyle üst dereceye çıkarılabilir. Bununla birlikte, bu gibi filtrelerin, renk ısısını güneş ışığında ve tungsten ışığında aynı ölçüde alçaltmadığı ya da yükseltmediği unutulmamalıdır. Tungsten ışığını birkaç yüz Kelvin yukarıya bir filtre, güneş ışığını birkaç bin Kelvin yükseltebilir. Kelvin ölçeğinde *düzeltilme*'nin de yeri önemlidir. 3000 K derecelik bir fark gayet seçiktir, fakat, 6500 K'de bu fark seçilmez olur.

5 — KELVIN ÖLÇEĞİ

TİPİK IŞIK KAYNAKLARININ RENK ISISI SUNİ IŞIK

KAYNAK	KELVİN DERECESESİ
Kibrit alevi	1.700
Mum alevi	1.850
100 Watt Gaz doldurulmuş Tungsten lambası	2.865
500 Watt Gaz doldurulmuş Tungsten lambası	2.960
1000 Watt Gaz doldurulmuş Tungsten lambası	2.990

3200 derece Kelvin Tungsten lambaları	3.200
Sarı alev karbonları	3.350
C. P. Stüdyo Tungsten lambaları	3.350
Fotoflod ve Reflektörfloed lambaları	3.400
Günışığı mavi Fotofloed lambaları	4.800
Beyaz ışık karbon ark	5.000
Yüksek kuvvette güneş Ark lambası	5.500

GÜNIŞIĞI

KAYNAK	KELVIN DERECESI
Günışığı : Güneş doğması ya da Güneş batması	2.000
Günışığı Güneş doğuşundan bir saat sonra	3.500
Günışığı Sabah erken	4.300
Günışığı Öğleden sonra geç vakit	4.300
Öğleyin ortalama yaz güneş ışığı	5.400
Direkt yaz ortası güneş ışığı	5.800
Kararmış gök	6.000
Ortalama yaz güneş ışığı (+ mavi gök ışığı)	6.500
Aydınlık yaz gölgesi	7.100
Ortalama yaz gölgesi	8.000
Yaz gök ışığı	9.500 den
	30.000 e

Güneş ışığı, günışığı ile karıştırılmamalıdır. Güneş ışığı yalnızca güneşin verdiği ışıktır. Günışığı ise, güneş ışığı artı gök ışığının bir karışımıdır. Renk ısısını birçok unsur etkilediği için yukardaki değerler yaklaşıktır. *Dış çekimlerde* güneş açısı ve gök, bulut, pus, toz zerrelere ve benzeri koşullar renk ısısını arttıracak ya da azaltacaktır. *İç çekimlerde* tungsten ampulleri, voltaj, reflektörler ve yayındırıcıların tiplerinden etkilenir. Normal olarak 1 voltluk bir değişme Kelvin ölçeğinde 10 dereceye eşittir.

6 — RENKLİ FİLMLER

Siyah beyaz sinemada olduğu gibi, renkli sinemada da, filmler, duyarlık özelliklerine göre, negatif, pozitif ve reversal (evrilir film) peliküller olarak toplanırlar. Renkli filmlerin, siyah beyaz filmlerden farklı olarak, özellikleri içinde bir de *renk ısısı* sorunu bulunur, bu filmlerin farklı kullanım ve yerlerine göre, değişik renk ısısı ölçülerine dengelenmelerini zorunlu kılmıştır. *İç çekimlerde kullanılan renkli negatifler 3200 K ve 3400 K derecelerinde, dış çekimlerde kullanılan negatif filmler ise 5900 K derecesinde dengelenmişlerdir.* Bu negatiflerin içinden bazıları, çekim safhasında tek bir filtre kullanımı ile her iki ışık durumunda da kullanılabilirler. Ülkemizde, renkli sinemacılıkta kullanılan en yaygın renkli negatif olan Eastman Color 5254/7254 bu türden özelliklere sahip bir film cinsidir. Aşağıda bu renkli negatifin temel özelliklerini göreceğiz.

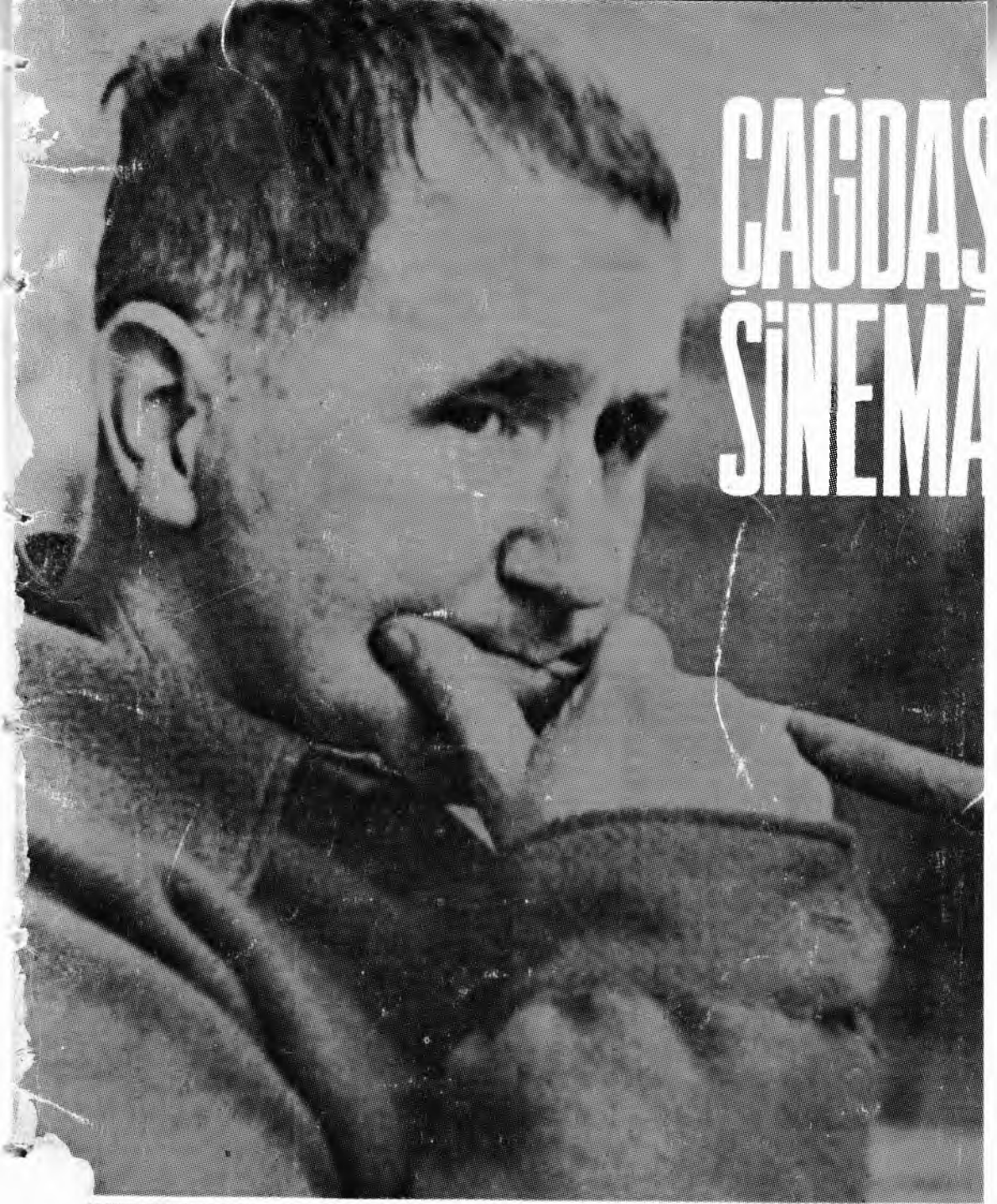
Eastman Renkli negatif film 5254 (35 mm için) ve 7254 (16 mm için), tungsten ışığında ve uygun bir filtreyle gün ışığında da kullanılan yüksek hızda bir filmidir. Bu filmin özellikleri içinde, ince grenli oluşu, renk keskinliğine sahip bulunuşu ve geniş bir poz serbestisi sağlaması da bulunmaktadır.

ASA/POZ ENDEKSİ: *gündüz* 64 ASA (Wratten 85 filtresiyle), *tungsten* 3200 K°, 100 ASA.

TUNGSTEN IŞIK TABLOSU 24/Kare saniye yaklaşık 1/50 saniye (170° obtüratör açıklığı).

OBJEKTİF AÇIKLIĞI (f/): 1,4 2,0 2,8 4,0 5,6 8,0

GEREKLİ MUMAYAK (IŞIK GUCU): 25 50 100 200 400 800

A black and white portrait of Bert Brecht, a man with short, dark hair, looking slightly to the right. He is resting his chin on his right hand, which is holding a lit cigarette. The image has a grainy, high-contrast quality, typical of mid-20th-century photography.

ÇAĞDAŞ SİNEMA

BRECHT/STRAUB/BONITZER/AYZENŞTAYN/NİZN

Bert Brecht